Artă și Valoare

George Dickie

INTRODUCERE

Capitolele acestei carti se invart intr-un fel sau altul, in jurului subiectului autoritatii teoriei artei. In capitolul 1, subiectul se refera la rolul pe care teleologia l-a jucat ca presupozitie explicita sau implicita in teoretizarea asupra naturii artei. Multi filosofi anti-teleologisti au folosit “interpretarea teleologica” in ciuda vederii generale explicit naturaliste asupra naturii lumii. Unghiul de vedere pe care filosofii naturalisti si cei teleologisti il au in comun este presupozitia ca natura artei se poate descoperi incastrata (inclusa) in mecanismul naturii umane. In cazul multora dintre filosofii (timpurii), mecanismul era conceput ca implantat de divinitate. Chiar daca filosofii teleologisti nu aveau asemenea conceptii teologice, ei continuau sa caute teorii psihologice concentrandu-se pe mecanismul naturii umane. Teoriile culturale asupra artei ale lui Arthur Danto,"The Artworld", teoria institutionala si teorii de acest tip nu isi gasesc loc in interpretarea teleologica.

Capitolul 2 incepe cu o discutie asupra metafizicii si filosofiei limbajului la Platon, ca baza pentru teoretizarea despre intelesurile cuvintelor, si in mod deosebit despre cel al "artei". Apoi aduc in discutie teoriile metafizice ale grecilor atomisti,vechi rivali ai lui Platon, care contrasteaza categoric cu a sa. Mentionez ca atomistii nu dispuneau de o filosofie a limbajului care sa concure cu cea a lui Platon si ca, in consecinta, Platon este cel care a influentat metoda de definire a intelesurilor, iar nu atomistii.

Revenind la prezent, discut despre incercarea lui James Carney de a aplica punctul de vedere Kripke/Putnam despre numele proprii si genurile naturale la problema definitiei "artei" notand ca aceasta viziune asupra realitatii este o reluare moderna a atomismului grecesc. Dar, diferit de antici, teoria Kripke/Putnam leaga o filosofie a limbajului explicita de o viziune stiintifica a realitatii. Discut si accept critica adusa de Peter Kivy si Thomas Leddy lui Carney, apoi continui prin incercarea de a aplica probemei definitiei artei o viziune extensionala redusa a teoriei Kripke/Putnam, care nu implica necesitatea si care prezinta arta ca fiind un bun cultural institutionalizat.

Capitolul 3 incepe prin luarea in considerare a clasificarii artei a lui Stephen Davies in procedurala, functionala si istorica. In prima parte a acestui capitol prezint majoritatea teoriilor pe care le discuta in cartea sa, "Definitii ale artei", in termenii categoriilor lui si in lumina analizei si criticii sale. Sunt in mod deosebit preocupat de propria propunere a lui Davies asupra naturii artei drept institutionalizata si de critica adusa de el teoriei mele asupra institutionalitatii. Argumentez ca teoria sa, care desemneaza ca fiind centrala notiunea de autoritate, este gresita. In cea de-a doua parte a acestui capitol , desi nu gasesc nici o eroarea in schema de clasificare a teoriilor artei a lui Davies, introduc o alternativa de clasificare a lor potrivit careia ele sunt fie naturale, fie culturale, precum valorizarea artei ca institutionalizata. Aceasta a doua varianta de clasificare este corelata cu distinctia psihologic/culturala folosita in capitolul 1.

In capitolul 4 prezint teoriile mele ale artei institutionalizate, mai vechi si mai recente. Prima versiune a fost imbunatatita printr-o serie de articole si capitole de carte ca raspuns la mai multe critici. Ultima versiune a fost, de asemenea, un raspuns la o critica, dar a marcat o schimbare substantiala cu privire la natura teoriei. In ultima parte a acestui capitol, raspund criticii lui Wollheim asupra teoriei institutionale, care pare a-i fi fatala. Demonstrez ca argumentul lui Woolheim nu este potrivit.

Capitolul 5 are ca nucleu intrebarea cu privire la evaluarea artei. Rezum principalele subiecte ale cartii mele din 1988, "Evaluating Art", apoi raspund la trei critici care completeaza volumul.

In capitolul 6 aduc in discutie problema daca conceptul de arta este o notiune evaluativa, dupa cum au sustinut multi filosofi, ori este una neutra, conform teoriei institutionale pe care o propun. Conchid ca acest concept nu este evaluativ, dar este aplicabil artei, spre deosebire de altele, care intra in categoria domeniilor evaluabile.

1. Fundalul istoric al filosofiei artei

Odata ce renuntam sa mai actionam intr-un anumit mod si gasim unul nou, avem posibilitatea de a vedea vechea maniera de a realiza un lucru intr-o alta lumina. Detalii din vechea maniera pot fi vazute intr-un fel in care nu am facut-o pana acum, sau pe care le-am fi remarcat doar printr-o intuitie exceptionala. La fel este cazul acum in estetica cu privire la sfera teoriilor care lucreaza cu natura artei. Putem observa astazi ca filosofii teoretizeaza despre natura artei avand la baza o presupozitie valabila din antichitatea greaca pana aproximativ in mijlocul secolului 20. Aceasta presupozitie, veche de secole, si pe care sper sa o demontez, afirma ca nucleul naturii artei deriva direct dintr-un mecanism innascut, distinct, specific (intrinsec) naturii umane. Voi numi aceste trasaturi innascute "mecanisme psihologice". Totusi, nu vreau sa sugerez ca nu ar exista mecanisme psihologice innascute in fenomenul artistic; este evident ca sunt, de exemplu mecanismele senzoriale sau motorii. Ma preocupa exclusiv acele mecanisme pretinse a fi necesare si suficiente productiei artistice. De-a lungul celei mai mari parti a istoriei filosofiei, filosofii s-au bazat pe mecanisme psihologice ca sa construiasca ceea ce eu o sa numesc "teorii psihologice ale artei". Odata ce am semnalat acestea, istoria filosofiei artei devine o noua istorie.

Prima teorie a artei – teoria imitatiei – este o teorie psihologica. Teoria imitatiei – in ciuda faptului ca a fost inventata sau adoptata de Platon cu scopul de a discredita arta – s-a prins si s-a pastrat ca o intelepciune conventionala pentru 2000 de ani, in majoritate din pricina lipsei de atentie a filosofilor. Aristotel, care spre deosebire de Platon adopta un punct de vedere pozitiv in privinta artei, explica faptul ca mecanismul pe care teoria imitatiei il foloseste ca sa teoretizeze arta este conceput ca innascut, demonstrand aceasta prin afirmatia ca actul imitatiei este ceva pe care oamenii il fac in mod natural si in care gasesc placere in mod natural.

Pentru Aristotel, mecanismul innascut al imitatiei, ca de altfel orice alt mecanism innascut sunt parti ale unei vaste ordini teleologice a lucrurilor, astfel, pentru el creatia artei este pur si simplu inca un element in planul scopurilor naturii. Incepand cu epoca crestina si continuand pana aproape foarte recent, abordarea filosofica dominanta a fost de a conserva conceptul despre lume drept ordine teleologica si de a o impleti intr-un context teologic mai vast. Astfel, de-a lungul unei dominatii de doua mii de ani de teorie a imitatiei a artei, mecanismul psihologic care era considerat raspunzator pentru creatia artistica era conceput de aproape toti ganditorii ca si creatia mesterita cu grija a unei divinitati binevoitoare. Acest fel teleologico-teologic de gandire este ilustrat foarte clar, de exemplu, in teoria gustului a lui Francis Hutchenson. Hutchenson pretinde ca mecanismul innascut care a creat pt el facultatea gustului a fost creat de o divinitate binevoitoare cu scopul de a inzestra fiintele umane cu placeri ale vietii. Hutchenson detine, de asemenea teoria imitatiei in arta, pe care probabil a inteles-o ca pe o teorie conventionala, dar nici nu o explica nici nu o sustine. Daca ar fi explicat-o, ar fi pretins, probabil ca mecanismul imitatiei pentru creatia artistica a fost implantat de o divinitate binevoitoare pentru propria noastra placere si educare.

In sfarsit, in secolul 19, filosofii par ca au remarcat ca unele imitatii nu mai reprezinta arta, si unele lucrari de arta nu mai sunt imitatii; teoria imitatiei a fost atunci, in sfarsit, inlocuita cand romantismul a dat nastere expresiei teoria artei – un punct de vedere care sustinea ca exprimarea emotiilor sunt ori conditii necesare artei, ori identice cu arta. Teoria expresiei artistice devinde de atunci teoria conventionala de necombatut pana in secolul 20. De exemplu, in 1934, John Dewey, fara nici un argument demonstrativ, impune o versiune a teoriei expresiei. In 1938, R. G. Collingwood incearca sa argumenteze ca deoarece vorbitorii de limba engleza detin arta spontaneitatii, si controlul exprimarii emotiilor este un act spontan, atunci concluzioneaza ca arta inseamna controlul exprimarii emotiilor.

Orice ar crede cineva despre nonargumentul lui Dewey sau despre argumentul invalid al lui Collingwood, ce vreau sa punctez este faptul ca expresionistii definesc arta, partial sau pe dea-ntregul folosind doar mecanismul psihologic al controlului exprimarii emotiilor. Acesti teoreticieni plaseaza arta in acelasi domeniu care explica si

maraitul cainelui cu un os in gura. Si ei pun creatia artistica pe un plan analog cu constructia cuibului de catre un corb, ca rezultat al inclinatiei naturale a acestuia, aparent fara un plan in minte. Producerea cuibului reprezinta pentru corb o parte componenta a comportamentului din perioada de reproducere, care dintr-un punct de vedere evolutionist include producerea de cuiburi in instinctul natural al corbului. Totusi, nu incerc sa sugerez ca nevoia de a imita sau de a exprima emotii este in vre-un fel inchipuita, sau ca exprimarea sentimentelor sau imitatia nu pot fi implicate in creatia artistica. Eu, ca si multi altii, afirm doar ca nici imitatia nici exprimarea sentimentelor nu sunt suficiente pentru definirea artei.

Ultima teorie psihologica a artei pe care o voi mentiona in acest stagiu initial, este cea a lui Monroe Beardsley, din 1979. Beardsley a scris ca o lucrare de arta este "un aranjament intentional de conditii care sa permita experiente cu caracter artistic distinct." Beardsley crede ca piese ca "Fantana", pe care Duchamp a creat-o folosind un urinal, nu sunt lucrari de arta deoarece Duchamp si cei din tagma lui au avut intentii gresite. Notiunile centrale ale definitiei lui Beardsley sunt actiunea intentionala, si experienta cu caracter estetic distinct. Actiunea intentionala reprezinta o notiune psihologica pura. Beardsley caracterizeaza experienta cu caracter estetic distinct folosind numai notiuni din psihologie, anume notiunea experientei coerente a lui Dewey, notiunea experientei detasate a lui Bullough, si notiunea de perceptie a caltitatii estetice a unitatii, intensitatii si complexitatii. Teoria artei a lui Beardsley presupune ca creatia artistica poate fi explicata numai prin citarea notiunilor psihologice innascute.

Dewey, Collingwood, Beardsley si alti filosofi ai artei din secolul 20 au sustinut, fara a fi constienti, ca mecanismul psihologic inerent naturii umane este suficient doar el singur producerii de arta. Acestor filosofi, sau cel putin marii lor majoritati, nu le-a fost propriu nici un punct de vedere teleologic al naturii. Multi dintre ei au respins in mod explicit teleologia. Dar in identificarea artei pe de-antregul sau partial numai cu elementele mecanismelor psihologice, acesti filosofi judecau ca si cand ar fi crezut ca si vechii filosofi, anume ca productiile artistice sunt determinate teleologic de mecanisme psihologice implantate de o divinitate binevoitoare. Daca filosofii de azi ar fi tinut cont de implicatiile teoriei darwiniste a evolutiei – o teorie total nonteleologica – ar fi realizat in mod serios ca nu au nici o siguranta ca natura noastra "incalcita" poate asigura producerea de arta. Nu exista niciun motiv sa credem ca procesul selectiei naturale ar genera un mecanism innascut sau mecanisme care singure sa fie responsabile pentru producerea de arta. Bineinteles, multe din aspectele naturii noastre "incalcite" sunt implicate in crearea si producerea de arta, dar e nevoie de mai mult pentru crearea artei in sine.

De la inceputurile anilor 1960, un numar de filosofi apartinand traditiei analitice au incercat sa rezolve problema naturii artei cu ajutorul unor teorii care se bazeaza intr-o anumita masura pe conceptele contextului cultural decat pe simple concepte psihologice. Munca acestor filosofi are cateva atribute specifice. In primul rand, ei ataca notiunea psihologica care este folosita in definirea "artei" ca fiind inadecvata sarcinii ei. In al doilea rand, incearca sa descrie cateva aspecte ale caracteristicilor definitorii ale artei in termenii contextului cultural al operelor artistice, desi ei poate nu au conceput aceste idei ca si notiuni culturale. Astfel, teoreticienii culturii se rup de traditia teoriilor psihologice. Aceasta ruptura in felul in care este gandita natura artei ne demonstreaza ca vechile teorii erau toate de natura psihologica.

Ma voi ocupa acum de aceste teorii culturale ale artei. Suzanne Langer a fost probabil prima care a folosit limbaj cu specific cultural in incercarea de a defini conceptul de "arta", cand in anii '50 ea afirma ca arta este "crearea de forme simboluri ale trairii umane". Considerat ca si notiune culturala, exista totusi o problema in legatura cu simbolismul asa cum il concepe autoarea. In replica la critica lui Ernest Nagel, Langer clarifica faptul ca ceea ce ea numeste "simbolism" pierde orice aspect al conventiei. In consecinta, judecata ei se adauga judecatii ca arta este crearea de forme care doar seamana cu trairile umane. Neangajand notiunea de conventie si astfel sensul actual de simbolism, ea foloseste doar elementul cultural aparent in teoria sa. Implicand numai asemanari se dovedeste astfel ca teoria Suzannei Langer este numai o versiune a teoriei imitatiei, si deci, este o teorie psihologica.

In 1964, in articolul sau "Lumea artei", Arthur Danto merge pe urmele profesoarei sale, Suzanne Langer, si caracterizeaza arta in limbaj cu specific cultural. Dupa cum se dovedeste, Danto vorbeste de fapt despre ceea ce ar putea fi fenomenul cultural, daca subiectul se impune, desi el nu il caracterizeaza in mod explicit ca atare. Danto isi introduce teoria printr-un argument care compara o serie de obiecte pereche aparent greu de deosebit, de exemplu lucrarea Fantana lui Duchamp si un urinal obinuit, sau lucrarea lui Warhol, Brillo Box, in comparatie cu o simpla cutie

de praf de curatat, si asa mai departe. Din moment ce si lucrarile de arta si obiectele propriu zise similare din perechile de mai sus nu prezinta deosebiri din punct de vedere vizual, rezulta ca elemente nonvizuale trebuie sa dea Fantanii si compozitiei Brillo Box sensul artistic. Danto concluzioneaza astfel ca elementul nonvizual este o teorie artistica ce se impune in prezent; el mentioneaza doua asemenea teorii care se impun in perioade de timp diferite, anume – teoria artistica a imitatiei si ceea ce el numeste teoria artei "adevarata", o teorie care sustine ca lucrurile reale, i.e. neimitatiile, pot fi lucrari de arta. Dupa parerea lui Danto, o teorie artistica dominanta "aduce un obiect in lumea artistica" si il transforma in arta. (Aceasta nu reprezinta tot ceea ce Danto are de spus despre natura artei in articolul sau, reprezinta doar ceea ce am urmarit sa punctez aici.) Teoria artistica a lui Danto este un fel de meta-teorie care contine in ea referiri la proprietatile teoriilor artistice de "nivel inferior" apartinand anumitor perioade ale timpului. Diferitele lucruri pe care Danto le afirma il angajeaza, cred, vederii ca fenomenul la care se refera meta-teoria sa, anume obiectele devenind arta, era valabil din momentul in care prima teorie artistica inferioara, anume cea a imitatiei, era formulata de un filosof. Nu sunt pe de-antregul lamurit cu privire la detaliile meta-teoriei expuse de Danto in articolul sau "Lumea Artei", dar cred ca teoria sa este una culturala deoarece, conform acesteia, arta este presupusa ca arta datorita relatiei sale cu teoriile artistice dominante contemporane. Orice teorie care contine referiri la proprietatile unei teorii artistice dominante apartinand unui anumit grup de persoane si unei anumite perioade de timp, inseamna ca este o teorie culturala.

Dupa aproape noua ani de la aparitia articolului sau, Danto publica inca doua articole care exprima un punct de vedere mai apropiat de al Suzannei Langer, in care intentionalitatea este aleasa a fi conditia necesara a artei. In 1981, el publica o carte in care continua sa sustina necesitatea intentionalitatii in arta. In 2000, el sustine in continuare conceptul de intentionalitate, si voi examina argumentul sau mai tarziu. In orice eveniment, Danto afirma in legatura cu aspectul de intentionalitate al artei ca arta este "un asa zis limbaj ". Teoria ulterioara a lui Danto, asemanatoare Suzannei Langer, pare ca ar cuprinde elemente psihologice cu referire la arta ca si "asa zis limbaj" implicand intentionalitatea. Afirmand asta, presupun ca aspectul lingvistic al intentionalitatii este un fenomen omenesc "incalcit", desi, bineinteles, multe aspecte sofisticate ale limbajului care isi au baza in fenomenul intentionalitatii sunt inventii culturale. Teoria ulterioara a lui Danto pare a contine un element cultural a carui esenta e extrasa din istoria artei. Deci teoria lui Danto pare a fi o combinatie intre elementele culturale si psihologice ca si elemente necesare care sunt asociate suficient de des.

Odata cu anul 1969, urmarind traseul creat de Danto in articolul "Lumea Artei", am incercat sa formulez o teorie culturala a artei , dar in loc sa ma concentrez pe teoriile artistice de "nivel scazut" care "aduc" obiecte in lumea artei, am luat o abordare mai degraba "antropologica" si m-am concentrat pe fenomenele culturale ale practicii si comportamentele lumii artistice. Acest punct de vedere a ajuns sa se numeasca "Teoria Institutionala a Artei". Formularea finala a teoriei institutionale din 1984 poate fi cuprinsa in definitia "lucrarii de arta" – "O lucrare de arta este un artefact de un tip creat pentru a fi prezentat unui public de arta".

In 1991, in cartea sa Definitii ale Artei, Stephen Davies declara ca el insusi opteaza pentru o abordare institutionala. Oricum, Davies doar puncteaza asupra viziunii sale, pretinzand ca versiunea teoriei mele institutionale este gresita deoarece ii lipseste o relatare a elementului de autoritate necesar, care, pretinde el sunt indispensabile celui care produce arta. Are dreptate in afirmatia ca in teoria mea nu e loc pentru autoritate, dar nici Davies nu incearca sa prezinte niciun argument in favoarea pretentiei sale ca autoritatea este necesarea in producerea de arta, sau sa incerce macar sa ilustreze in ce mod artistii practica autoritatea in creatia artistica. Am impresia ca practica institutionalizata a productiei artistice este foarte diferita de practicile institutionale care implica autoritati ca cele care manuiesc decizii juridice, scriu si completeaza prescriptii, inmaneaza premii si altele asemenea. Nu mi se pare ca in producerea de arta artistii isi exercita vre-o autoritate; ei pur si simplu fac ceva pe care au invatat sa-l transpuna.

Jerrold Levinson a pornit o teorie care cel putin pare a avea elemente institutionale, deci culturale. O opera de arta este, scrie el, "un obiect legat intr-o maniera proprie, in intentia realizatorului … de arta precedenta … agentul in cauza intentionand sa prezinte obiectul creat … intr-un fel, sau mai multe feluri ca ce este deja recunoscut ca obiecte artistice, care sunt, sau au fost socotite ca atare in mod corect." Aceasta teorie implica in teoretizarea despre natura artei o dimensiune temporala. Levinson spune ca o valoare istorica (cum ar fi cea mentionata de el) cu aspectele ei temporale necesita un punct de pornire, anume ceea ce el numeste arta-Ur si pe care dintru inceput o stipuleaza a fi arta. Mai tarziu el se razgandeste in privinta stipularii si afirma ca ori arta-Ur este arta datorita tuturor artelor care

izvorasc din aceasta, ori arta-Ur nu este arta si prima forma de arta care este derivata din arta-Ur este diferita de toate celelalte forme de arta care urmeaza primeia. Poate ca e o problema aici, dar in orice situatie teoria lui pare sa contina cel putin un element cultural in care sa fie implicata o notiune in legatura cu o estimare corecta a lucrarilor anterioare. Levinson testeaza limitele aprecierii corecte imaginand o persoana intr-o societate careia ii lipseste complet arta aranjarii pietricelelor colorate (mozaicului), si care creeaza prima opera de arta in societatea lui. Creatia acestei persoane este arta, afirma Levinson, deoarece persoana apreciaza mozaicul intr-un mod in care membrii unei alte culturi fata de care el este complet ignorant o fac fata de propriile opere. Teoria lui Levinson presupune o apreciere a actului artistic, raportandu-se la cineva care intentioneaza sa aprecieze intr-un fel similar in care arta precedenta a fost corect apreciata fara ca acel cineva sa realizeze ca exista un termen de comparatie. Cum, din punctul de vedere al constructorului mozaicului, va diferi cazul luat in considerare al constructorului care s-a intamplat sa construiasca mozaicul intr-o perioada cand exista deja o cultura care avea deja norme de apreciere, fata de cea a unui constructor care apartine unei perioade anterioare, in vremea caruia nu exista nicio cultura cu norme de apreciere corecta? Starile intentionale a celor doi constructori imaginari sunt identice, si nici unul nu este constient de normele culturale de apreciere, chiar daca in cazul primului exista undeva un sistem de apreciere. (voi relua acest aspect al argumentarii lui Levinson in cap. 3). Se pare ca teoria lui Levinson, ca si a lui Beardsley, este in final, o teorie psihologica care depinde de aprecierea calitatilor estetice.

In concluzie, deoarece mecanismele presupuse de teoriile psihologice sunt concepute ca innascute sau tratate ca si cum ar fi innascute, ele determina comportamente si transformari care rezulta din trasaturi pe care indivizii le au independent de contextul cultural particular careia apartin, desi bineinteles ca fiecare tip de comportament sau transformare umane au loc in cadrul unei culturi sau alta. Nici filosofii dinainte de 1960, nici Beardsley sau Levinson nu au negat ca fiintele umane sunt fiinte culturale sau ca arta ar exista in anumite contexte culturale. Cu toate acestea, cand acesti filosofi ajung pe punctul de a spune ce este arta in mod fundamental, ei se refera ori numai la mecanismele psihologice cum ar fi exprimarea sentimentelor sau la experienta calitatii estetice. (Ultima teorie a lui Danto, asa cum s-a specificat, este un amestec de elemente psihologice si culturale). Astfel, filosofii pretind, probabil fara sa fie ei insisi constienti de aceasta, ca oamenii vin echipati cu facultati, dispozitii si/sau caracteristici suficiente pentru creatia artistica. Majoritatea filosofilor vechi pretindeau ca un Dumnezeu atotstiutor, atotputernic ar fi anticipat in creatia omului adaugarea unui echipament complicat care de asemeni ar fi suficient pentru creatia artistica, sau, in absenta unui fundament teologic, ar fi vorba de o teleologie naturala ca cea propusa de Aristotel. Ar putea fi plauzibil ca mecanismele psihologice sa fie suficiente pentru creatia artistica daca acele mecanisme ar fi completate de o divinitate inzestrata cu un plan binevoitor si cuprinzator sau, daca e nevoie, cu un context teleologic explicit. Dar in niciuna din aceste contexte derulate, increderea ca mecanismele innascute ar fi suficiente nu e asigurata. Judecarea care depinde singura de mecanismele psihologice persista chiar si dupa ce fundalul teleologic sau teologic nu mai este invocat in mod explicit.

Exista totusi un mecanism psihologic care implicit sau explicit este in mod necesar implicat in creatia artistica si care trebuie mentionat – si anume actiunea intentionala. Prima teorie a lui Danto si teoria institutionala presupun mecanismul psihologic al actiunii intentionale. Artistii, teoreticienii de arta si publicul de arta la care ne referim prin aceste doua teorii sunt toti implicati in actiunea intentionala. Folosirea unui mecanism psihologic in actiunea intentionala pare de neevitat pentru orice teorie artistica.

Intelegerea centrala a acestei abordari culturale este ca arta este o inventie colectiva a oamenilor si nu ceva produs de un artist pur si simplu ca si un dat biologic, asa cum ar fi un paianjan care isi tese plasa sau o pasare care isi construieste cuibul. Producerea unei opere de arta, spre deosebire de cea a unui cuib de catre o pasare nu pare sa aiba o legatura comportamentala pe scara evolutionismului asa cum cuibul pentru pasare are rolul sau definit in procesul de reproducere.

Inainte de 1960, toti filosofii presupuneau ca un anumit repertoriu de idei despre mecanismele psihologice trebuiau folosite in conceptualizarea creatiei artistice. Si este valabil pentru cativa filosofi si dupa ’60. Teoriile psihologice ale acestor filosofi isi au originea in intelegerea teleologica a oamenilor si a mediului lor. Argumentele care resping teoriile psihologice cu presupunerile invechite de factura teleologica paveaza drumul spre un nou repertoriu de concepte culturale pentru teoria in creatia artistica. Fiecare dintre teoriile culturale discutate poate fi

inadecvata intr-un fel sau altul, dar ele marcheaza o schimbare in felul in care multi dintre noi teoretizam acum despre arta.

2. Fundalul metodologic al filosofiei artei

I

Teoretizarea de tip filosofic a aparut, cel putin in Vest, in Grecia Antica. Atunci si acolo, cei doi mari competitori in explicarea ordinii cu care intram in contact erau atomistii si platonistii. Atomistii sustineau ca armonia este un rezultat al micro-structurilor lucrurilor individuale - aurul are o micro-structura diferita de cea a fierului, tigrii fata de cea a leilor si asa mai departe. Atomistii vizau esenta lucrurilor, si au facut aceasta prin discutarea micro-structurilor spatio-temporale si a celor fizice . Si platonistii explicau ordinea pe care o experimentam, dar sustineau ca lucrurile individuale sunt ceea ce sunt deoarece participa la diferite Forme, acestea fiind abstractii nonspatiale, atemporale. Esenta lucrurilor sta pentru platonisti, in Forme. Atomistii si platonistii se deosebeau prin natura esentelor lucrurilor. Totodata, ei se diferentiau prin maniera in care esentele erau responsabile pentru ordinea lumii: pentru atomisti , era vorba de cauzalitate, in vreme ce pentru platonisti era participarea. Astfel, de la bun-inceputul teoretizarii a existat o neintelegre radicala asupra celor despre care se face teoretizarea- asupra a ceea ce este real.

Odata ce atomistii si-au enuntat teza, potrivit careia micro-structurile lucrurilor difera de la unul la altul, a fost nevoie sa spuna ceva diferit despre acele structuri. Ei vorbeau despre micro-structuri invizibile, dar nu aveau nici un interes sa le cunoasca esentele, desi speculau despre miscarea si greutatea atomilor. Erau atat de inaintati pentru timpurile lor, incat nu puteau spune multe, erau opriti de la cercetarea a ceea ce ei considerau ca find real din cauza unei lipse a dezvoltarii tehnologice si teoretice. Totusi, platonistii erau capabili sa discute mult, deoarece, in plus fata de teoretizarea asupra ordinii si a esentelor lucrurilor, ei aveau atentia indreptata si asupra cuvintelor si intelesurilor lor, care le erau larg accesibile. Dispuneau de o filosofie a limbajului de care atomistii se lipseau. Acestia din urma nu puteau vorbi despre cuvinte, tot asa cum nu puteau vorbi nici despre micro-structurile invizibile. Platonistii vorbeau , si ei, despre entitati non-vizibile, dar pretindeau ca le putem cunoaste pentru ca intelegem cuvintele ale caror intelesuri vizau aceste Forme nevazute. Fomele erau astfel nu numai responsabile pentru ordinea lucrurilor, ci erau si intelesurile cuvintelor. Cunoasterea unei Forme este pretinsa ca fiind demonstrata atunci cand un cuvant este inteles. Cunoasterea completa a unei Forme este presupusa a fi demonstrata cand o definitie adecvata a cuvantului- “forma”, “dreptate”, sau altele asemenea- este data in mod corect.

Volubilii platonisti, care dispuneau de o filosofie alimbajului integrata teoriei lor metafizice au castigat o victorie usoara fata de tacutii(gangavii) atomisti in ceea ce priveste influenta asupra modului de a filosofa care a urmat. Teoretizarea despre esenta lucrurilor si a definitiei cuvintelor – inclusiv arta si “arta”, - s-au dezvoltat astfel prin viziunea platonica a limbajului si a realitatii, in care aceasta este ierarhizabila, si in care Formele au o structura rationala aspatiala si atemporala si determina ordinea lumii experientei si constituie intensiunile cuvintelor in limbaj. Structura metafizica este rationala in masura in care forma pe care o prezinta este aceea pe care ar da-o si un agent rational aranjator, desi in sistem nu este vizat un asemenea agent. Structura formelor este considerata drept o relatie gen/specie inerenta oricarei intensiuni. In cadrul acestor viziuni, esentele diferitelor lucruri – aur, apa, tigri, dreptate, arta, orice- sunt luate ca fiind de acelasi tip , si esentele insesi sunt subiect al analizei dialectice care poate produce intensiunea- conditie necesara si suficienta - cuvintelor care desemneaza lucrurile si esentele lor. Pentru platonisti,cercetarea asupra a ceea ce este real era conceput drept cautare in lumea inteligibila a Formelor esentele si intelesurile sau intensiunile; investigatia empirica era privita ca o preocupare pentru sens iluzorie. Agenda intelectuala a fost stabilita de catre platonisti, iar cercetarea filosofica a devenit o incercare de a produce esentele lucrurilor si intensiunile cuvintelor. Investigatia filosofica inca mai are ceva din ceea ce inseamna platonism.

Metoda platonica are un avantaj fata de cea atomista , si anume ca, in vreme ce in principiu atomistii au un mod de a explica fenomenele fizice, ei nu pot dispune de o maniera prin care sa fie data o explicatie pentru cum caracteristicile non-fizice (lingvistice, morale, culturale si altele asemenea) iau nastere din configuratii atomice. De cealalta parte, metafizica si filosofia limbajului platoniste sunt presupuse ca tratand despre toate tipurile de fenomene, de la cele fizice la cele morale.

Dupa cum este bine stiut, in vremurile recente, cautarea esentei artei si a altor notiuni a fost provocata de pretentia potrivit careia nu exista esente si ca "arta" si alte cuvinte desemneaza lucrurile pe care le desemneaza in virtutea intensiunilor lor, care se suprapun partial. Aceasta este o provocare pentru orice a ramas din traditia platonica in filosofie. Demersul netraditional ridica trei mari dificultati. Prima: este neclara specificarea similaritatilor- cat de similare trebuie doua obiecte sa fie astfel incat doua lucrari de arta sa fie inserate in extensiunea cuvantului "arta"(sau orice alte doua obiecte sub acelasi cuvant) si cate asemenea similitudini sunt necesare pentru ca doua obiecte sa fie numite "arta"(sau orice alt cuvant). Cea de-a doua consta in faptul ca increderea in asemanari ameninta sa atraga inspre si sa adune obiecte in ceea ce numim multimea "arta" sau orice alta notiune specificata in termeni de similaritate, sau orice obiect din universul de discurs, pentru ca, intr-un anumit fel, fiecare lucru se aseamana cu celelalte. A treia, referindu-ne acum numai la arta, daca se incearca sa se cuprinda ceea ce este recunoscut ca tendinta in asemanari, specificand ca acestea trebuie sa vizeze in primul rand opera de arta anterioara, se genereaza un regres la infinit al operei de arta initiale, astfel incat nu exista o opera de arta prima, deci nici o opera de arta in prezent. De vreme ce exista opere de arta, reiese ca aceasta viziune asupra asemanarii este eronata ca intreg si ca ar trebui sa dispunem de o lucrare prima nesimilara alteia sau de opere de arta initiale care sa aiba prioritate fata de arta "prin asemanare". Astfel, un anumit tip de neasemanare este necesar pentru adoptarea punctului de vedere prin similitudine.

Atomistii, platonistii si teoriile asemanarii au toate ca punct de pornire ordinea observata in lucruri: platonistii deriva Forme pentru a explica obiectele empirice identice si pentru a le interpreta ca intensiuni ale tuturor soiurilor de cuvinte, pe care le considera ca manifestandu-se in relatii de tipul gen/specie; atomistii infereaza concluzii cu privire la microstructuri pentru a explica identitati ale fenomenelor fizice in experienta, dar nu spun nimic despre intensiuni, iar teoreticienii asemanarii, tocmai mentionati, deduc si se concentreaza numai asupra asemanarilor deja experimentate din care incearca sa construiasca intensiuni. Nu voi discuta mai departe despre acest tip de teorii.

II

Recent, unii filosofi ai limbajului au incercat sa gaseasca un mod de adapta capacitatea gangavilor atomisti de patrundere a esentelor lucrurilor la problema desemnarii de lucruri prin cuvinte. Unul dintre elementele care le-au permis acestor filosofi sa incerce ceea ce atomistii nu au putut este faptul ca acum exista teorii bine puse la punct despre micro-structuri, si care nu le erau accesibile atomistilor. In general, noua tehnica, potrivit celor care o dezvolta, are menirea de a clarifica problema dintre numele lucrurilor si lucruri, mai degraba din punct de vedere extensional decat intensional. Se presupune ca aceasta noua abordare contrasteaza categoric cu metoda traditionala, influentata de platonism a intelesului. Se incepe, astfel, cu descriptii ale trasaturilor, mai mult sau mai putin relevante, care servesc pentru referirea la o anumita clasa de obiecte (o extensiune), iar apoi, in cazul tipurilor naturale, se descopera, sau se presupune o proprietate esentiala, inerenta membrilor clasei (extensiunea), sau o subclasa semnificativa a acesteia. Aceasta proprietate, descoperita sau descoperibila, este cea care permite identificarea acestui anumit tip de obiecte in toate lumile posibile in care acel tip de obiecte exista. Unii filosofi ai artei au incercat, in consecinta, sa aplice noua metoda la filosofia artei.

Abordarea platonistilor este una de sus in jos ; pentru acestia Formele, care sunt considerate ca intensiuni, sunt date si complete, astfel incat apar mai intai ca deja gandite si determinand extensiunile ale caror membri sunt infatisati. Noii filosofi ai limbajului, pe de alta parte, utilizeaza o metoda de jos in sus ; pentru ei, proprietatile esentiale descoperite sau descoperibile ale unei extensiuni ii constituie natura.

Acesti filosofi ai limbajului pornesc nu de la o discutie a tipurilor naturale, ci de la una despre numele proprii ca designatori rigizi . Potrivit acestei conceptii, un nume propriu ca “Aristotel” este o proiectie fixa, o astfel de proiectie fiind ceva ce, in orice lume posibila in care exista, ea desemneaza acelasi obiect . Totodata, numele proprii sunt introduse printr-un botez sau desemnari, si referentii lor sunt identificati in lume prin intermediul lanturilor istorice. Numele proprii, in acest sens, se comporta precum referinta sau extensiunea , mai degraba decat precum intensiunea. Am ajuns sa credem diferite afirmatii despre Aristotel, si primii filosofi ai limbajului au incercat sa utilizeze aceste credinte intr-un fel sau altul ca intensiuni pentru a-l desemna pe Aristotel in toate lumile posibile. In orice caz, toate sau aproape toate credintele noastre despre Aristotel ar putea fi false, iar prin metoda proiectiei fixe evitam sa le folosim in vreun fel.

Acesti filosofi ai limbajului aplica apoi proiectiile fixe cuvintelor pentru genuri naturale. Pentru un element precum aurul, diferite proprietati, ca a fi galben, foarte maleabil s.a.m.d. serveau pentru a desemna o multime de obiecte (o extensiune); mai tarziu s-a descoperit ca toate sau multe (o submultime semnificativa) obiecte au un numar atomic specific care determina ceea ce este esential, proprietatea inerenta care determina multimea lucrurilor din aur. Proprietatea esentiala a aurului este de a fi elementul cu numarul atomic 79 si aceasta inseamna ca aurul este identic cu elementul cu numarul atomic 79 si ca aurul este in mod necesar elementul cu numarul atomic 79. In cazul unui compus precum apa, proprietatea esentiala se dovedeste a fi o combinare moleculara de elemente, mai exact H2O; astfel, apa este in mod necesar H2O. In cazul unor specii de plante sau de animale, proprietatea esentiala ar fi poate o anumita structura ADN , desi in cazuri atat de complexe precum organismele natura proprietatii esentiale ar fi probabil foarte controversata. Aceste proprietati inerente servesc la identificarea, de pilda, a aurului si a apei in toate lumile posibile in care exista asemenea substante. In cazul elementelor, compusilor si al speciilor, proprietatile esentiale sunt inerente pentru ca sunt micro-structuri. Descoperirea esentei tipurilor naturale - “aur”, “apa” s.a.m.d. - este abordata extensional. Acesti filosofi ai limbajului au dezvoltat remarcabil intuitiile grecilor atomisti.

III

James Carney a incercat sa duca mai departe munca filosofilor limbajului aplicand metoda proiectiilor fixe la ceea ce in trecut s-a numit problema definirii conceptului de “arta”. Pentru ca un astfel de demers sa fie posibil, dupa Carney, trebuie ca un set-model (paradigma) de obiecte sa fi fost numit “arta” si ca aceia care l-au denumit sa fi crezut ca obiectele au in comun o proprietate universala, care este natura lor, tot asa cum toate bucatile de aur prezinta, prin natura lor, caracteristica de a avea numarul atomic 79. Si, pentru Carney, asa cum aurul este in mod necesar elementul cu numarul atomic 79, tot asa si arta ar fi in mod necesar orice are proprietatea universala specifica. Carney sugereaza ca este contraintuitiv sa nu ai credinta ca operele de arta au o astfel de natura determinata extensional. Carney spune apoi:

Nu este nerezonabil sa presupunem ca ceea ce Danto, Dickie si altii au numit “lumea artei” este subclasa unei societati care determina proprietatea universala specifica si ca ei se incred in menirea teoriilor artei de a face aceasta. Lumea artei ar fi analoga pentru metalurgisti “aurului”, si teoriile asupra artei ar avea un rol similar teoriilor stiintifice, iar pentru “aur” am avea corespondent proprietatea artei de a determina extensional.

Dupa cateva randuri, Carney scrie ca “ teoriile precum cele ale imitatiei sau ale expresiei ar fi adecvate, de vreme ce infatiseaza o proprietate universala atribuita paradigmelor.”

Ceea ce Carney sustine este ca orice teorie a artei care pretinde ca operele de arta impart o proprietate esentiala, adica desigur, orice teorie traditionala a artei, mai putin cea a asemanarii, este un candidat pentru a fi incadrata metodei designatorilor rigizi. Cu toate teoriile artei expuse, ultimul cuvant al lui Carney asupra problemei trebuie sa fie ipotetic: “Daca paradigmele (artei) impart o proprietate universala, atunci exista o modalitate de a determina cu certitudine daca x este arta: x este arta daca x are proprietatea universala.”

Aceasta rezolvare ipotetica lasa deschisa posibilitatea ca diferite proprietati universale sa fie date de membri diferiti ai universului artei, asumand pentru moment o intelegere a lumii artei asa cum o infatiseaza Carney. Dupa acesta, dificultatea ridicata este aparenta, intrucat poate fi rezolvata datorita naturii celor doua posibilitati care exista. Daca apare o neintelegere printre membrii lumii artei asupra naturii comune a obiectelor de arta, atunci acestia pot decide ca vechile paradigme nu au o singura natura inerenta si se va dovedi ca paradigmele se impart in doua sau in mai multe extensiuni , fiecare cu propria natura inerenta si vor fi doua sau mai multe tipuri de arta. Ori, pe de alta parte, daca o neintelegere cu privire la natura comuna a artei se ridica, de pilda, daca un nou tip de lucrare este arta, natura sa fiind sustinuta de proprietati diferite, dar care o includ in categoria "arta", cei ce le sustin fie accepta ca solutia doua-sau-mai-multe-tipuri-de-arta deja discutata, fie cad de acord asupra unei singure naturi, si astfel exista un singur tip de arta. Astfel, mebrii lumii artei fie nu vor fi de acord, si atunci va fi mai mult de un singur tip de arta, fie vor fi in acord si atunci vom avea un singur tip de arta.

Conceptia lui Carney ridica trei intrebari. Prima: pot teoriile artei sa aiba aceeasi functie ca teoriile stiintifice in legatura cu metoda designatorilor rigizi pentru tipurile naturale? Raspunsul lui Carney este: "Da, daca aserteaza pretentia unei proprietati universale a paradigmei." Acest raspuns ridica o a doua intrebare: "Care dintre teoriile artei este analoga teoriei atomice care atribuie numarul atomic 79 aurului, teoriei moleculare care descrie structura moleculara a apei, sau teoriei biologice care specifica profilul ADN sau oricare ar fi proprietatea inerenta caracteristica speciei?" Raspunsul sau este ca teoria (sau teoriile) artei in cadrul careia proprietatea universala este determinata de membrii lumii artei. Acest raspuns ridica o a treia intrebare: "Functioneaza lumea artei asa cum o infatiseaza Carney?". Nu raspunde acestei a treia intrebari decat spunand ca "nu este nerezonabil sa presupunem ca da."

Peter Kivy a fost primul care a atacat sugestia de abordare a lui Carney in teoretizarea artei. Kivy nu critica pretentia lui Carney asupra actiunilor membrilor lumii artei, ci vizeaza numai pretentia de analogie tare intre teoriile artei si cele stiintifice. Oriunde Carney surpinde analogia, Kivy vede contrariul. Nu suntem pregatiti, spune Kivy, sa acceptam o teorie a artei in meniera in care "suntem pregatiti sa acceptam" o explicatie stiintifica asupra structuri interne a tipurilor naturale." Kivy conchide ca intr-un domeniu stiintific exista o istorie a descoperirii teoriilor anterioare false si a inlocuirii acestora cu unele noi, astfel ca faptul de a fi inlocuit cu teorii mai noi permite asemanari cu teoriile artei. Dar, spune el, succedarea teoriilor stiintifice este diferita prin faptul ca dezvaluie o organizare si o abilitate de a utiliza cu informatii crescanda. Aceasta izbanda in domeniul stiintific confera o incredere care nu poate fi gasita de catre filosofi in teoriile artei.

Thomas Leddy a fost urmatorul care a atacat conceptia lui Carney. Pare sa accepte observatia lui Kivy asupra dis-analogiei dintre teoriile artei si cele stiintifice, dar se concentreaza asupra unei analogii logice prime pretinsa in conceptia lui Carney – nemultumirea sa ca lumea artei determina proprietatea universala a artei analog modului in care metalurgistii determina natura aurului. Carney incepe sa vorbeasca despre cum membrii lumii artei fac "presupuneri" cu privire la proprietatea universala a artei. Leddy noteaza ca, dupa Carney, membrii lumii artei au determinat natura artei prin decizia asupra unei proprietati universale. Aceasta contrasteaza categoric cu modalitatea in care metalurgistii determina natura aurului; ei ii descopera proprietatea universala. Astfel, Leddy descopera inca o diferenta acolo unde Carney cere asemanare.

Cum ramane cu pretentia lui Carney, pe care nici Kivy, nici Leddy nu o critica, anume ca membrii lumii artei au rolul de a determina (chiar si numai prin decizie) natura artei? Carney sustine ca membrii a ceea ce Danto, eu, si altii am numit lumea artei determina proprietatea artei. Aceasta transforma lumea artei intr-un corp legislativ care delibereaza si emite directive care se rasfrang asupra celorlalti membri ai societatii. Mai intai, nu este indicat cine sunt "ceilalti", dar descrierile pe care Danto si cu mine le-am dat lumii artei sunt foarte diferite, desi nu a fost poate atat de clar la mijlocul anilor '70, cand Carney si-a publicat punctul de vedere in forma in care este acum. Carney scrie ca afirmatia lui Danto ca "Teoria este cea care aduce Brillo Box in lumea artei" inseamna ca este similara cu afirmatia "extensia termenului 'arta'este determinata de teoriile artistice detinute de lumea artei". Poate ca descrierea lui Danto in "Lumea artei" poate fi interpretata astfel incat sa poate fi aplicata metoda proiectiilor fixe, dupa cum spune Carney, dar nu cred ca aceasta este conceptia lui Danto, cat despre mine, nu cred ca lumea artei functioneaza ca un corp legislativ.

Richard Wollheim mi-a tribuit o conceptie asupra lumii artei ca fiind un corp legislativ, iar apoi a continuat prin ridiculizarea acestei viziuni. Aceasta intelegere a teoriilor institutionalizate merita sa fie ridiculizata, pentru simplul fapt ca nu exista niciun motiv sa credem ca lumea artei sau orice aspect al ei actioneaza ca un corp legislativ – cu sedinte si decizii, cu declaratii si proclamatii. Din fericire, vederea asupra lumii artei pe care am avut-o nu este si cea pe care mi-a atribuit-o Wollheim, desi si altii pe langa el au crezut-o gresit. Intodeauna am inteles lumea artei ca fiind un fundal pentru practicarea, crearea si experimentarea artei – un fundal care reprezinta o parte esentiala a practicii artei.

Deci, se pare ca sunt doua lovituri impotriva vederii lui Carney – cea a lui Kivy si cea a lui Leddy – si probabil o a treia impotriva intelegerii lui asupra naturii lumii artei.

Cred ca metoda designatorilor rigizi se potriveste teoriei artistice a imitatiei si catorva versiuni ale teoriilor artistice ale expresiei, dar nu din cauza ca aceste teorii ar fi detinute de membri ai lumii artei. Cele doua teorii se potrivesc metodei deoarece ele reprezinta ceea ce am numit eu in alta parte “teorii de tip natural”. Filosofii care erau sustinatori ai acestor doua teorii au incercat sa identifice arta cu un singur fel, particular, al activitatii umane – imitatia sau exprimarea sentimentelor – care pot fi in mod rezonabil privite ca si naturale, sau ce intelegem azi ca “dificile” (complicate, incalcite). Sa se observe aici paralela cu aurul, apa si celelalte specii. In cazul aurului si a celorlalte elemente, s-a dovedit ca exista un numar relativ mic de elemente (undeva sub o suta), si fizicienii au descoperit ca fiecare dintre acestea au un singur numar atomic distinct care il identifica. (Aparent izotopii pot fi ignorati). In cazul apei si al altor compusi, s-a dovedit ca exista un numar foarte mare de componente, dar chiar si asa, fizicienii si chimistii au descoperit ca fiecare au o o singura structura moleculara distincta care le identifica. Aceasta formula este probabil similara si speciilor. Este chiar rezonabil sa presupunem ca aceasta natura a comportamnetului, ascunsa inca si inerenta, specific imitatiei sau exprimarii sentimentelor v-a fi descoperita de un om de stiinta – probabil o combinatie de biolog cu psiholog. Aceste doua moduri de a actiona vor reprezenta doua moduri naturale de comportamente ale fiintelor naturale. Ma refer aici la imitatie si la exprimarea sentimentelor in sine; cum sunt ele structurate sau spre ce, aceasta depinde de la o cultura la alta. Apropo, aceste tipuri de comportamente nu sunt limitate numai la fiintele umane.

Din pacate pentru teoriile imitatiei si expresioniste, nu exista motive suficiente ca sa gandim ca oricare din aceste atitudini sunt identice cu arta – unele lucrari de arta nu sunt imitatii sau exprimari ale sentimentelor, iar unele imitatii sau exprimari ale sentimentelor nu sunt arta – ceea ce reprezinta si motivul pentru care aceste teorii au fost respinse aproape in mod universal. Deci, desi teoriile expresionista si imitatiei sunt genul care s-ar potrivi metodei designatorilor rigizi, deorece sunt motive sa credem ca imitatia si exprimarea emotiilor sustin esentele, ar fi o greseala sa procedam in acest fel pentru ca aceste comportamente pur si simplu nu se potrivesc cu viziunea noastra asupra lumii artei. Este gresit sa folosim aceste teorii.

IV

Exista probabil o cale de a incadra anumite aspecte ale metodei designatorilor rigizi in abordarea artei, anume, sa abordam prin extensie, cautand o proprietate intrinseca, dar nu una care sa functioneze in toate cazurile, asa cum e cazul la H2O. Sa luam de exemplu metoda lui Carney. Explicatia lui asupra aplicarii metodei designatorilor rigizi genurilor naturale poate fi rezumata imaginandu-ne urmatoarele perechi: aur/fizicieni, apa/fizicieni si chimisti si specii/biologi. Apoi Carney incearca sa foloseasca metoda designatorilor rigizi cu specificatie asupra esentei artei, cupland arta cu membri lumii artei. De fapt, Kivy si Leddy prin metode diferite demonstreaza ca analogia lui Carney nu este valabila prin comparatie cu analogiile anterioare, deoarece primele perechi implicau toate oameni de stiinta. Ca sa extind aceste aspecte ale metodei designatorilor rigizi pe care vreau sa o folosesc , in al doilea rand trebuie sa umplem spatiul din perechea arta/ ? cu o profesie a unui anume tip de stiinta. In discutia de mai sus despre incadrarea teoriilor expresioniste si imitatiei in metoda designatorilor rigizi, al doilea camp din perechi a fost completat cu psihologi/biologi care se presupune ca s-ar fi concentrat pe comportamentul specific celor doua teorii artistice. Dar ceea ce incerc sa inchipui aici sunt oamenii de stiinta care sa se ocupe direct de arta si de cultura noastra sau de alte

culturi. Inainte de a incerca sa aplic aspecte ale metodei designatorilor rigizi, as dori sa folosesc notiunea complicata a artei, luand in considerare cum s-ar potrivi unui concept cultural mai simplu. Sa presupunem o femeie atropolog care merge la lucru , sa zicem in anii 1920 intr-o cultura apartinand unei insule din sudul Pacificului. Cand aterizeaza pe insula, translatorul ei bastinas se ineaca, astfel ea trebuie sa-si continue cercetarile fara sa beneficieze de accesul la limba bastinasilor. Una din observatiile pe care le face este faptul ca multora (dar nu tuturor) dintre insulari li se spune pukas. Apoi observa ca numai barbatilor li se spune pukas, desi unii sunt grasi altii slabi, unii scunzi, altii inalti, si asa mai departe. Deci ce inseamna pukas? In observatiile ulterioare asupra structurii sociale a insularilor, ea descopera ca adolescentii baieti si fete se antrenau frecvent in relatii sexuale promiscue fara ca nimeni sa dezaprobe, dar in jurul varstei de 16 ani in ziua solstitiului de vara li se interzicea aceasta purtare de catre toti membrii societatii. Atunci, adolescentii de 16 ani aveau posibilitatea de participe la o ceremonie complexa in care barbatul si femeia isi gaseau pereche iar din acel moment erau obligati sa ramana monogami. Aceia care alegeau sa nu participe la aceasta ceremonie, nu se mai puteau angaja in relatii sexuale fara dezaprobarea intregii comunitati. Barbatii care nu participau la ceremonie deveneau pukas. Deci, desi nu a fost evident de la inceput, trasatura intrinseca in cazul pukas o reprezinta practica membrilor unei culturi privind barbatii de 16 ani sau mai mult, care au refuzat sa participe la ceremonia care regularizeaza activitatea sexuala dintre persoanele peste 16 ani intr-un anumit mod. Practica pe care antropologul nostru o cerceteaza nu este evidenta sau ascunsa intr-un mod similar cu proprietatile universale ale aurului, apei sau speciilor, dar nici la fel de evidente ca si culorile hainelor insularilor. E nevoie de o anumita observatie, presupunere si judecare ca sa se ajunga la o intelegere a unei practici culturale, in cazul unei practici transparente. Practica culturala se dovedeste intrinseca, dar ca sa fie observata sau inteleasa trebuie cercetata.

In transcrierea notitelor sale despre cultura insulei respective, antropologul nostru traduce ‘puka’ cu ‘burlac’. Cand la sfarsitul unui an de cercetare soseste un alt translator indigen, el ii spune ca traducerea e apropiata dar incorecta si ca nu exista un echivalent pentru ‘puka’ in engleza. Antropologul nostru ar fi descoperit natura intrinseca a ‘puka’, dar ulterior a tradus gresit cuvantul. Societatile americane si europene nu au pukas deoarece nu avem o ceremonie si comportamente descrise mai sus. Orice societate care detine ceremonia si comportamentele descrise ar avea pukas, chiar daca doar aceasta insula are de fapt practica respectiva. Pukas sunt indivizi adaptati descrierii de mai sus, si asa ar fi in toate lumile posibile in care ei ar exista. Antropologul nostru a construit o teorie esentialmente corecta a unui aspect al culturii insulei, fara ajutorul continutului intensional al limbii vorbite pe insula, desi traducerea ‘puka” cu ‘burlac’ nu era chiar corecta. Pukas si burlacii sunt asemanatori in cateva privinte, dar si difera in altele destul de importante, deci nu putem spune ca au aceeasi natura intrinseca.

Natura intrinseca pe care o au burlacii si pe care ar putea-o avea pukas, spre deosebire de realitatea fizica a aurului, apei sau speciilor, este realitatea culturala. Asemenea naturi culturale sunt sau vor fi mici parti ale unei realitati mai largi care este constituita din retele de relatii care la randul lor sunt sau vor fi instituite de societati sau persoane.

V

Teoretizarea despre arta a inceput si s-a mentinut prin aproape toata istoria ei in varianta instituita de Platon, care se concentra pe descoperirea intensiunilor cuvintelor. Chiar si cand au renuntat la Forme, filosofii au continuat abordarea de sus in jos a cautarii intensiunilor – in analiza conceptelor, in limbajul uzual, sau in cautarea definitiilor fara sa mentioneze cum o vor face. Abordarea “intensionala”, cu focalizarea pe limbaj nu va merge pentru termeni ca ‘aur’, ‘apa’ si altii asemenea dar pare sa mearga pentru termeni ca ‘burlac’. Carney insusi mentioneaza ca spre deosebire de ‘aur’, ‘burlac’ are o intensiune specificabila. El scrie “Un termen ca ‘burlac’ in intelesul sau actual este introdus ca sinonim pentru ‘barbat adult care nu a mai fost casatorit’.” Carney afirma ca ‘burlac’ este “introdus ca sinonim” face sa sune ca si cum termenul a fost introdus in limbaj in felul in care un termen tehnic este introdus de un filosof sau de un logician, dar bineinteles nu vrea sa spuna ca asta s-a si intamplat. ‘Burlac’ apare in limbaj ca termen corelativ la ‘casatorie’ si ambii termeni (si multi altii) merg pe practici pe care le-am instituit ca si grup cultural. Deci, ‘burlac’, spre deosebire de ‘aur’, are o intensiune, dar pe de alta parte, ‘burlac’ ca si ‘aur’ pot fi abordate prin propriile

extensii. Desi in cazul cuvantului englezesc ‘bachelor’(burlac), nu ne deranjam sa facem asta, deoarece, ca vorbitori de limba engleza nativi, avem acces intensional la intelesul sau. In cazul imaginat al ‘pukas’, antropologul nostru privat de cunoasterea limbii este fortat sa acceada la intelesul cuvantului prin extensie deoarece ii lipseste accesul intensional al limbajului insularilor.

Conceptele burlac si puka, spre deosebire de aur, apa si tigru, sunt transparente, adica, o persoana care cunoaste cultura in care functioneaza conceptele, cunoaste si conceptele. Natura conceptelor ‘burlac’ si ‘puka’ sunt intrinseci in sensul ca nu poti privi un individ si sa vezi daca este burlac sau puka, trebuie stiut daca individul este prins in relatiile culturale relevante.

Natura burlacilor si natura aurului sunt similare in aceea ca ambele sunt descoperite prin investigatii empirice. Naturile lor difera in aceea ca natura burlacilor depinde de evenimente culturale – decizii si alte asemenea – in timp ce aurul nu. Deci cineva ar fi tentat sa afirme ca natura aurului nu se poate schimba, ceea ce e adevarat, dar natura burlacilor se poate schimba, ceea ce e fals. Folosirea cuvantului ‘burlac’ se poate schimba in cateva moduri diferite. Sa presupunem ca la un timp dat cuvantul a avut doar in singur inteles. Cuvantul isi poate schimba intelesul pe de-antregul dar avand in continuare doar un singur inteles. Il poate schimba pe de-antregul si avand doua noi intelesuri. Sau cuvantul poate capata un al doilea sens fara sa-l piarda pe cel anterior, si asa mai departe. Dar chiar daca cuvantul ‘burlac’ se schimba in una din aceste moduri sau chiar daca cuvantul inceteaza sa mai existe ca si cuvant in limbaj, conditia de a fi adult barbat necasatorit si practica culturala care sa categorizeze acest statut nu trebuie sa se schimbe. Conditia ca practica sa ramana ca si posibilitate logica e valabila chiar si in situatia in care cuvantul ‘burlac’ dispare si fiecare adult este sau a fost casatorit.

Cred ca conceptul arta este ca si conceptul burlac (si conceptul puka), iar cuvantul ‘arta’ are aceeasi soarta ca si cuvantul ‘burlac’ (si cuvantul ‘puka’). Bineinteles ca nimeni nu a simtit nevoia sa avanseze o teorie a burlaciei. Nici Platon nu a simtit nevoia sa scrie un dialog despre acest subiect asa cum a facut-o despre pietate, prietenie si dreptate nici sa il atace incadrandu-l ca inferior din punct de vedere metafizic, sau primejdios din punct de verede psihologic asa cum a facut-o cu arta. De ce nu a simtit nimeni nevoia unei teorii a burlaciei? Probabil din cauza ca ‘burlac’ nu serveste ca si cuvant evaluativ-tinta in modul in care o face ‘arta’. Si, in afara unor alte suficiente si variate motive, probabil ca nimeni nu a simtit nevoia unei teorii a burlaciei deoarece accesul intesional la intelesul sau este usor si necontroversat. Cu orice ocazie Platon a teoretizat despre arta si a atacat arta de pe pozitii metafizice sau psihologice, iar filosofii au incercat sa discute despre arta de atunci incoace. Accesul intensional al cuvantului ‘arta’ este evident mult mai dificil de accesat decat cel al cuvantului ‘burlac’, si este clar mult mai controversat. Nu pare sa avem nevoie sa aplicam ceea ce am putea numi ‘abordarea extesionala’ a cuvantului ‘burlac’, dar probabil dificultatea si aspectul controversat al conceptului ‘arta’ poate fi evitat folosind abordarea extensionala a acestuia.

Am mentionat mai devreme ca pentru a folosi abordarea extensionala a ‘artei’ al doilea spatiu din perechea arta / ? ar trebui completat cu un termen care sa defineasca un om de stiinta. Urmand metoda folosita in cazul burlacilos si pukas, cred ca perechea ar trebui sa fie arta / antropolog al culturii. Asa cum am crezut mereu, arta este o notiune culturala, iar un antropolog al culturii sunt oamenii de stiinta care au de a face cu fenomenele culturale. Credinta mea proprie in arta ca si fenomen cultural este demonstrata de faptul ca teoria institutionala a artei, pe care am aparat-o intr-o forma sau alta de atata vreme, este in mod clar o teorie culturala. Probabil ca nu conteaza faptul ca Leddy, in articolul sau din 1987 despre care am discutat mai sus, face aluzie de doua ori asupra artei ca si fenomen cultural prin opozitie cu ceea ce numeste el conceptele stiintei, aceasta fiind tot ce avea de spus in aceasta privinta.

Cand afirm ca arta este o notiune culturala, vreau sa spun ca este vorba de un fenomen care a fost inventat de un grup cultural iar nu o determinare comportamentala genetica, cum ar fi reproducerea, procurarea hranei si altele asemenea. In aceasta afirmatie nu vreau sa sugerez ca doar noi sau un grup restrans al societatii avem arta sau anume conceptul nostru despre arta. Cred ca Dennis Dutton are probabil dreptate cand afirma ca toate societatile umane au arta. Bineinteles ca e posibil sa fie sau sa fi existat o societate omeneasca si care sa nu fi avut inca arta. Vreau sa spun doar ca in orice societate care a avut arta, ea a fost inventata la un anumit moment din trecutul ei. Exista bineinteles, si varianta ca de exemplu o societate data sa-si fi importat arta dintr-o alta cultura anterioara, inainte ca ea sa si-o fi inventat pe a ei proprie, deci in acest caz momentul din trecut la care ne referim se va regasi in trecutul unei alte societati.

Care ar fi trasaturile generale ale aplicatiei abordarii extensionale notiunii arta folosind perechea arta / antropolog al culturii? Vom cauta un fenomen cultural prezent in toate culturile, sau in aproape toate, din moment ce, cum am mentionat mai sus, anumite culturi ar putea sa nu aiba inca arta. Fenomenul va trebui sa fie de natura culturala care sa fie asemenea in toate culturile in care exista. Aceasta natura va trebui sa fie de un tip abstract, data fiind larga diversitate de feluri ale artei. Si este posibil sa gasim lucruri foarte asemanatoare anumitor tipuri de arta dar care nu sunt arta; asta inseamna ca vor putea aparea judecati arbitrare in privinta a ce lucruri vor fi considerate arta si care vor fi considerate doar foarte asemanatoare artei. Aceast fel de judecati arbitrare sunt probabil inevitabile cand e vorba despre probleme culturale, deoarece aceastea din urma sunt asa cum sunt ca urmare a modului in care cultura a 'aranjat lucrurile' la un anumit moment sau pe parcursul unei anumite perioade din trecut.

Poate ca ar fi cel mai bine sa incepem cautarea noastra inauntru proprii noastre culturi. Vom aborda propria noastra cultura in acelasi mod ca si antropologul nostru a procedat fata de cultura acelei insule, cu exceptia avantajului faptului ca suntem vorbitori nativi ai proprii noastre limbi. Bineinteles, aspectele variate ale limbii pot constitui un handicap care sa duca vorbitorii nativi pe cai gresite. Cuvintele din dictionar au sensuri si intelesuri diferite, ceea ce poate crea confuzie. Mai departe, noi insine (si orice vorbitor in propria-i limba materna) putem face ca un cuvant sa insemne o multime de lucruri diferite numai prin modul in care folosim inflexiunea cuvantului, printr-o atitudine ironica sau prin gesturi, juxtapunand anumite pozitii ale corpului, si alte asemenea iar aceasta de asemenea poate crea confuzie in cazul intelesului anumitor cuvinte. Toate aceste flexibilitati lingvistice pot intuneca vederea noastra asupra practicilor care stau la baza intelesurilor specifice ale unor cuvinte anume. Am fi putut fi in stare sa izolam aceste intelesuri specifice ale acestor cuvinte dependente-prin practica daca am fi fost observatori necunoscatori ai limbii respective, ca in cazul antropologului nostru imaginat. Bineinteles, observatorii necunoscatori ai limbii pot face greseli de traducere ca cea imaginata in exemplu.

Prima lectie care poate fi dedusa din cazul imaginat al greselii de traducere al antropologului nevorbitor de limba indigena este cazul intelesului cuvintelor determinate cultural, accesul la continutul intensional al limbajului membrilor culturii invocate putand fi folositor in acest caz. A doua lectie care poate fi dedusa din acest caz (una ignorata de abordarea pur intesionala a filosofilor de istoria artei) este aceea a cazurilor anumitor concepte si a cuvintelor care le insotesc, astfel cunoasterea practicilor care stau la baza conceptelor si a cuvintelor lor este cruciala pentru intelesul acestora. Aplicand aceste doua lectii este posibil sa facem anumite progrese in teoretizarea despre arta.

Ca sa aplice abordarea extensionala notiunii de arta folosind perechea arta / antropolog al culturii , este nevoie sa se caute structuri lingvistice uzuale care sunt sustinute de practici analoge celui folosit de insulari pentru 'puka' si practicilor specifice organizarii activitatii pukas, si sensul nostru pentru 'burlac' si practicilor aferente acestui statut.

Daca incepem, ca si antropologi ai culturii, cu propriul nostru uz al limbii, folosirea cuvantului 'arta' va trebui sa aiba un caracter provizoriu, la fel cum de exemplu folosirea cuvantului 'aur' ar avea un caracter provizoriu daca ne-am referi la proprietatile de a fi galben si maleabil. In acelasi fel in care fizicienii pornind de la proprietatile galben si maleabil ale obiectelor ajung la descoperirea numarului atomic al aurului, la fel si specialistii in antropologia culturii vor trebui sa porneasca prin concentrarea asupra obiectelor care dau o descriere provizorie. Felul in care folosim expresia 'arta', datorita marii ei flexibilitati, se va regasi in o multitudine de expresii. Dar trebuie sa observam ca la fel se intampla si cu expresia 'aur'; de exemplu in formula "Ai dat lovitura in aur!" adresata cuiva care a cumparat avantajos actiuni la bursa sau cuiva care a facut o descoperire stiintifica importanta. In ciuda multelor si variatelor lui folosiri , cu termenul 'aur' ne-am castigat intr-un fel dreptul de acces asupra extensiunilor obiectelor maleabile si galbene si apoi s-a procedat la teoria atomica. In ce priveste 'arta' de abia acum trebuie sa ne castigam dreptul la extensii preliminare rezonabile si apoi sa cautam practici culturale care stau la baza acestor extensii preliminare sau substituenti semnificativi ale acestora.

Ne putem gandi la istoria filosofiei artei – de la Platon la Danto – ca la un fel de castigare a descriptiei preliminare a expresiei "opera de arta", desi, asa cum vom vedea, procesul nu elimina intotdeauna articole din extensia expresiei – cateodata chiar le adauga.

Nici macar cel mai timpuriu filosof al teoriei imitatiei nu ar fi fost miscat sa gandeasca la o bucata de pluta ca la o piesa artistica daca alti greci antici, prefigurand pe Morris Weitz si alti filosofi ai secolului douazeci, n-ar fi rostit

echivalentul in greceste al propozitiei “Ce sculptura incantatoare este aceasta bucata de pluta!” si nu ar fi considerat bucata de lemn ca o extensie a artei nu numai din cauza ca nu reprezenta o imitatie dar de asemeni din cauza ca nu era un artefact, adica o creatie umana. Cineva trebuie sa fie sub influienta unei miscari filosofice ca sa se gandeasca la o bucata de lemn de pluta ca la o opera de arta in sine, pentru ca altcineva s-a eferit la ea ca la o piesa de sculptura incantatoare. Astfel, nonartefactualitatea a fost exclusa din (sau probabil ca ar trebui spus ca nu a facut niciodata parte din) descrierea preliminara a expresiei “opera de arta” in virtutea bunului simt.

Teoreticienii imitatiei au fost, totusi, miscati de un alt tip de situatie: anume lucruri care nu erau imitatie dar care semanau totusi cu niste lucrari de arta. Deranjati de acet gen de situatie, au fost fortati sa isi extinda conceptia despre intensiunea operelor de arta iar asta i-a facut sa inceteze a mai fi teoreticieni ai imitatiei. Expansiunea intensiunii conceptului de opera de arta, prin contraexemple oferite de altii sau doar prin observatie a devenit o trasatura standard a teoriei artei. A se observa ca sa lucrezi la un contraexemplu la teoria cuiva, contraexemplul invocat trebuie sa se incadreze in mod plauzibil intr-o extensie in ciuda faptului ca ii lipseste intelegerea totala sau partiala a teoriei intensiunii termenului luat in considerare. Aceasta miscare filosofica este responsabila nu pentru indepartarea caracteristicilor din descrierile preliminarii ale ‘operei de arta’ ci pentru adaugarea de caracteristici. Acest gen de miscare elimina teoriile – teoria imitatiei de exemplu, si cred ca si teoria expresionista de asemenea.

Personal cred ca in mod virtual toti filosofii artei – din trecut si din prezent – sunt si au fost intotdeauna de acord ca operele de arta sunt poeziile, picturile, sonatele, sculpturile si altele asemenea, si ca ei au teoretizat pana acum doar despre extensii ale acestora – incercand sa gaseasca intesiunea careia ii corespund. Au fost bineinteles, dispute daca sa se incadreze un obiect dada sau altele similare in conceptul de opera de arta, dar acest gen de conflict nu este prea semnificativ. Am mentionat in trecut faptul ca obiectele dada sunt folositoare din punct de vedere teoretic deoarece ele ne ajuta sa intelegem mai bine contextul crearii lucrarilor artistice din care fac parte, sau din cauza ca obiectele dada sunt opere de arta sau din cauza ca nu sunt opere de arta dar au fost considerate asa din greseala de anumite persoane. Oricare ar fi cazul, sa lasam deoparte aceasta disputa si sa ne concentram atentia pe o categorie de opere artistice in privinta carora exista un consens complet.

Problema filosofica a grupurilor largi de articole care constituie extensiunile lucrarilor de arta a fost intotdeauna marea diversitate a constituientilor lor. Acest aspect heterogen a constituit o mare bariera pentru incercarile traditionale de extragere a intensiilor din trasaturile expuse ale acestor lucrari. Prin ‘trasaturi expuse’ vreau sa spun caracteristici care pot fi observate in mod direct prin contactul cu opera de arta – de exemplu, este o reprezentare, are expresivitate, delicatete si altele asemenea. Ce ‘trasaturi expuse’ putem gasi ca sa constituie exemple in toate aceste opere de arta diverse? Si ce sursa la indemana de contraexemple de aceeasi diversitate a fost impotriva tuturor acelor imitationisti, expresionisti si altii asemenea care au incercat sa scoata in evidenta partial sau complet conditiile dintre trasaturile expuse.

Sa ne concentram acum pe teoriile artistice contemporane. Cred ca incercarea lui Danto de a caracteriza arta in termenii intentionalitatii este un exemplu de cautare traditionala a intelesului intensional al expresiei ‘opera de arta’ printre trasaturile expuse, si cred ca teoria lui este vulnerabila la modul traditional de atac prin contraexemple. Incercarea lui Beardsley de a caracteriza arta in termenii caracterelor estetice este de asemenea un exemplu al aceleasi traditionale cautari printre caracteristicile expuse si un subiect pentru acelasi gen de atac. Pe de alta parte, cred ca teoria istorica a lui Jerrold Levinson si teoria mea institutionala difera de teoriile traditionale si pot fi intelese ca o incercare de a descoperi natura intrinseca a extensiei operei de arta – natura intrinseca reperzentand trasaturile neexpuse ale operelor de arta, fondul lor comun. Nu voi discuta teoria lui Levinson aici deoarece am prezentat dificultatile ei in alta parte.

Ce ar descoperi un specialist in antropologia culturala intr-un studiu despre ‘cum sa tratezi’ despre opera de arta? Cred ca asemenea cercetare ar revela o structura culturala de baza ca aceea luata in cosiderare de teoria institutionala a artei. Teoria institutionala a artei este o relatare a structurii culturale din interior pe care opera de arta o produce si dupa care functioneaza, iar structura in sine este precizata in termenii unei varietati de roluri culturale.

In orice caz, chiar daca specialistii in antropologia culturii nu ar gasi o structura identica cu cea descrisa de teoria institutionalizata, cred ca ar gasi una foarte asemanatoare. Vreau sa spun ca vor gasi o structura in general

asemanatoare celor cinci declaratii pe care le-am oferit ca si definitii in Cercul Artei, si care pot servi ca si o dare de seama rezumativa a acesteia. Aceste cinci defintii sunt dupa cum urmeaza:

1 Artistul este acea persoana care participa cu intelegere (patrundere) in crearea operei de arta.
2 O opera de arta este un artefact de un anumit gen creat pentru a fi prezentat unui public de arta.
3 Un public este un grup de persoane al carei membrii sunt pregatiti intr-o anumita masura sa inteleaga obiectele care i se prezinta.
4 Lumea artei reprezinta totalitatea sistemelor de lumi ale artei.
5 Un sistem al lumii artei este un cadru de prezentare a operei de arta de catre artist unui public de arta.

Structura prezentata in aceste cinci definitii ar fi genul de lucru care constitue esenta culturala a institutiei din care arta isi are originea. Iar a doua definitie este genul de idee care poate fi luata ca si declaratie a esentei culturale a operei de arta, anume, o declaratie care identifica arta cu complicata proprietate de a fi un artefact de un anumit gen creat anume ca sa fie prezentat unui public de arta.

VI

Sa presupunem de dragul argumentului ca 'O opera de arta este un artefact de un anumit gen creat pentru a fi prezentat unui public de arta' capteaza esenta culturala a artei deoarece declaratia a ajuns la aceasta formula prin mijloacele de cercetare ale antropologilor in structura culturala. S-ar presupune prin aceasta ca se enunta, se afirma intensia "operei de arta"? cand Carney aplica abordarea proiectiei fixe "operei de arta", concluzioneaza ca "opera de arta" nu are intensie. Sa ne amintim, de asemenea, ce spunea Carney legat de "burlac" si anume ca nu are nicio intensie. Deci, Carney trateaza cuvinte ca "burlac" diferit de felul in care trateaza cuvinte ca "aur". Nu explica de ce "burlac" e diferit de "aur" si nu exista nimic in articolul sau care sa pretinda aceasta cerinta. Eu, oricum, am cerut ca ceea ce numesc "abordarea extensionala" sa poata fi aplicata "operei de arta" si am incercat sa o aplic de asemenea si termenului "burlac". Deci, am nevoie macar sa arat cum "burlac" are o intensie daca ii poate fi aplicata abordarea extensionala.

De fapt, am fost de acord cu Carney ca "burlac" inseamna "persoana adulta de sex masculin care nu a mai fost casatorita" si am adaugat ca a fi un adult barbat necasatorit anterior reprezinta o natura culturala de baza (intrinseca) a burlacilor. Cum difera cazul naturii burlacilor, care este derivat prin mijloace ale abordarii extensionale de cel al naturii aurului, care este derivat prin mijloace ale abordarii proiectiei fixe? Si cum difera cazul "burlacilor" de cel al "aurului" astfel incat "burlac" poate avea o intensie si "aur" nu?

Intai sa luam intrebarea cum difera natura burlacilor de natura aurului. In primul rand, natura burlacilor este o natura culturala; este un statut cultural. A fi burlac nu este un statut legal, bineinteles, dar are legatura si este derivat din institutia casatoriei, care este un statut legal – legal reprezentand un fenomen cultural decretat in mod oficial. Casatoria reprezinta o cale (legala) culturala de a organiza cateva aspecte centrale ale vietii oamenilor. A fi burlac reprezinta o cale (nonlegala) culturala de a organiza aspecte ale vietii anumitor barbati – de exemplu, cum si sub ce circumstante anumiti barbati sunt invitati la cina. Natura aurului, pe de alta parte, nu este culturala ci fizica. Aurul ar exista indiferent de existenta sau inexistenta unei culturi. Burlacii nu pot exista in absenta unei culturi, de fapt nu exista fara o cultura care sa contina institutia casatoriei. Nu avem control asupra naturii aurului, dar avem control, desi foarte dificil de tinut, asupra naturii lucrurilor culturale.

Exista inca o diferenta importanta intre natura aurului si a burlacilor. Un esantion anume de aur in lumea actuala (elementul cu numarul atomic 79) ramane aur in toate lumile posibile, adica, esantionul anumit de aur este in mod necesar elementul cu numarul atomic 79. Prin comparatie, un anume burlac Adam din lumea actuala poate fi un om casatorit in alte lumi posibile si deci nu un burlac in toate lumile posibile, rezulta ca burlacul Adam nu este burlac in mod necesar. Natura aurului este de un fel care ar putea fi numit intrinsec, in timp ce natura burlacului este una

pentru care un individ trebuie sa se incadreze intr-un context cultural. Nu valoreaza nimic sa fim de acord ca operele de arta sunt similare burlacilor in acest caz. De exemplu, un obiect fizic specific care este o opera de arta realista din lumea actuala posibil sa nu fie opera de arta in alte lumi posibile, deoarece acelei lumi posibile i-ar putea lipsi institutiile culturale artistice si astfel acel obiect artistic ar constitui cel mult o reprezentare realista; astfel, o anume opera de arta din lumea actuala nu este in mod necesar o opera de arta.

In al doilea rand, in cazul descoperirii (sau al cunoasterii) naturii burlacului, nu e nevoie de diviziunea intelectuala a muncii in privinta expertilor insarcinati cu aceasta cercetare, asa cum este nevoie in cazul aurului. Aurul are o natura ascunsa care necesita indivizi cu specializare inalta – fizicieni, chimisti si altii asemena – pentru a-i descoperi natura. Natura burlacilor, desi este fundamentala prin faptul de a fi un fenomen cultural, este cunoscuta practic tuturor, natura lui este mai degraba transparenta decat ascunsa.

Sa ne gandim acum cum difera 'burlac' de 'aur'. Intai, 'burlac' este un termen cultural prin aceea ca deriva in mod partial din termenul cultural 'casatorit', desi, bineinteles, implica si alti termeni biologici 'adult' (care ar putea avea ceva continuturi culturale printr-un mod aproximativ de desemnare a varstei) si 'barbat'. Aur nu este un termen cultural, ci unul fizic, adica se refera la obiecte de natura fizica.

Apoi, 'burlac' are anumite similitudini cu acele cuvinte tehnice despre care se stipuleaza ca au un anumit inteles. In cazul termenilor tehnici sunt anumite persoane care fac stipularea, dar in cazul cuvintelor ca 'burlac' cultura face 'stipularea' sau o actiune de acest tip care se poate numi o determinare culturala. Natura exacta a acestei determinari este vaga, si mai departe cursul determinarilor variate probabil difera in cazurile termenilor culturali diferiti. Determinarea cultural a intelesului termenilor culturali este bineinteles in strasa legatura cu faptul ca avem un oarecare control asupra naturii subiectelor culturale.

Este o legatura intima intre 'burlac' si natura burlacului – un fel de congruenta in care intensiunea termenului 'burlac' si natura membrilor extensiunii termenului este determinata de cultura noastra intr-un mod logic concomintent. Cuvantul 'burlac' (si definitia lui) si natura termenului sunt amandoua acelasi fel de lucruri, anume amandoua sunt produse culturale. Amandoua sunt produse coordonatoare si reflexive ale felului cum organizam potecile impletite ale vietii noastre lingvistice si comportamentale. 'Aurului' si naturii lui ii lipseste aceasta relatie intima, reflexiva. Suntem participanti in initierea si mentinerea naturii culturale a felului de lucruri dintre care burlac este un prim exemplu; acestea sunt moduri culturale. In schimb nu avem asemenea relatie interioara cu natura modurilor naturale.

Atomistii greci erau pe directia corecta in privinta aurlui. Intr-un fel, platonistii ar fi fost si ei pe drumul bun daca si-ar fi intors atentia spre termeni transparenti ca 'burlac'; ar fi trebuit, in orice caz, sa-si concentreze atentia nu pe intuirea rationala a Formelor in care se presupune ca participa toate tipurile de lucruri, ci pe intelegerea participarii noastre la practicile culturale care sunt in relatie cu termenii transparenti.

Termenul cultural 'opera de arta' este, cred, ca si termenul cultural 'burlac' si nu ca termenul fizic 'aur'. Este o legatura culturala intima intre 'opera de arta' si natura operei de arta pe care antropologul nostru o poate descoperi, ca de exemplu aceea ca natura poate fi convertita intr-o definitie a 'operei de arta'. Sper sa se descopere ca acea definitie este cea institutionala pe care o sustin personal.

3. Natura Teoriilor Artistice

In 1991, in cartea sa Definitii ale Artei, Stephen Davies dedica marea parte a spatiului catogorisirii si aprecierii teoriilor artistice ale secolului douazeci produse din 1964, sub titlurile functional si procedural. Spre sfarsitul cartii introduce o a treia categorie – cea istorica – si analizeaza cateva asemenea teorii. In prima parte a acestui capitol, voi discuta despre mai multe teorii de acest gen in termenii categoriilor lui Davies si in lumina analizelor si criticii sale. In timp ce ma voi declara de acord cu marea parte a ceea ce afirma Davies despre aceste teorii, voi rezuma o consecinta din cateva din cele mai importante concluzii ale sale. In a doua parte a capitolului voi introduce o

modalitate alternativa la a clasificarii teoriilor si / sau aspecte ale teoriilor discutate de Davies, care folosesc notiunea teorii artistice de gen natural si de gen cultural care au fost discutate in capitolul 2. Nu voi pretinde ca aceste clasificari sunt mai bune decat ale lui Davies, sunt doar moduri diferite de clasificare si care arunca o lumina diferita asupra acestor teorii.

I

Din antichitate pana in prezent, marea parte a acestor teorii ale artei au fost functionale, i.e., teorii care definesc 'arta' in termenii a ceea ce inseamna functia sau functiile esentiale ale artei. Dupa cum le descrie Davies, aceste teorii sunt preocupate de scopul sau scopurile artei ca si definire, delimitare. Din moment ce Davies nu ia in considerare nicio teorie dinainte de 1964, raman multe teorii binecunoscute ale secolului douazeci, teorii functionale ale artei pe care el nu le discuta. Vederea asupra artei a lui R.G. Collingwood ca si exprimare a emotiilor este un bun exemplu de teorie functionala dinainte de 1964. Conform lui Collingwood, functia esentiala sau scopul artei este exprimarea emotiilor. Definitia Susannei Langer ca arta este "crearea formelor simbolice a sentimentelor umane" este un alt exemplu de teorie functionala dinainte de 1964; scopul artei, este conform Langer, sa simbolizeze (de fapt sa semene cu) sentimentele omenesti. Pot fi citate multe alte exemple. Inainte de 1964, efectiv toate teoriile artistice erau functionale, dar dupa acest an un nou tip de teorie a artei a devenit posibila.

In ciuda multitudinii de teorii functionale ale secolului douazeci, Davies discuta numai teoria functionala despre natura artei a lui Monroe Beardsley, pe care o supune la o recenzie si o critica vasta. Beardsley produce prima versiune a teoriei sale in 1979, o data tarzie in cariera sa si mult dupa ce incepe sa apara ceea ce Davies isi numeste "teoriile procedurale". Cu intentia de a porni la drum cu o vedere corecta, cred ca Beardsley isi prezinta teoria ca o incercare de a stavili curentul initiat de "Lumea Artei" din 1964 a lui Arthur Danto. Beardsley formuleaza cateva versiuni ale definitiei sale functionale, dar prima este cea mai simpla si mai cea mai directa. El scrie, "o opera de arta poate fi definita in mod folositor ca un aranjament intentional al conditiilor care permit experiente cu caracter estetic evident." Pentru Beardsley functia esentiala a artei este capacitatea de a produce experiente estetice. Nu voi discuta aici teoriile lui Beardsley deoarece sunt de acord cu critica lui Davies si cu dezacordul sau in ce le priveste, si pentru ca am discutat despre teoria lui cu mai multe ocazii, in special in capitolul IV din Cercul Artei.

Sistemul procedural caruia Davies ii dedica aproape toata atentia este teoria mea institutionala. Capitolul in care se discuta despre proceduralism este intitulat "Teoria Institutinala a Definitiei Artei de G. Dickie". La inceputul acestui capitol, Davies dedica cateva pagini scrierilor lui Danto despre filosofia artei. Considera ca scrierile lui Danto despre acest subiect ca reprezentarea unei singure teorii si concluzioneaza ca felul sau de a intelege este compatibil, desi nu identic cu abordarea institutionala. Cred ca lucrurile sunt mult mai complicate decat le considera Davies si ca de fapt sunt doua teorii distincte trasate in studiul lui Danto – cea timpurie din "Lumea Artei" si cealalta, o vedere aproape total diferita din studiile de dupa "Lumea Artei". Clasificarea teoriilor lui Danto in termenii distinctiei functional/procedural e mult mai complicat decat crede Davies.

"Lumea Artei" introduce un nou mod de a gandi in filosofia artei prin folosirea unui argument care poate fi numit "Argumentul Obiectelor-Insesizabile-Perceptibil", si Danto continua sa foloseasca acest argument si unul similar lui in scrierile sale ulterioare. Argumentul, aplicat artelor vizuale, se desfasoara astfel: sa ne inchipuim o pereche de obiecte diferite insesizabil, sau sa luam chiar o pereche de asemenea obiecte reale cum ar fi Fantana si un urinal de acelasi model sau o pereche formata din pictura Calaretul polonez a lui Rembrandt si un obiect experimental – produs accidental in tehnica ulei pe panza si care seamana exact cu pictura lui Rembrandt. Orice pereche este suficienta pentru argumentare. In fiecare pereche un obiect este opera de arta iar celalalt nu este sau nu ar putea fi, si din moment ce seamana exact cu opera de arta, nu putem avea caracteristici care sa le deosebeasca vizual de opera de arta. De aceea trebuie sa existe un anumit context care sa implice cel putin cateva elemente non-vizibile care fac opera de arta sa fie arta. Concluzia pe care Danto o trage din "Lumea Artei" este faptul ca exista un context specific in care este introdus acel ceva care creaza arta si nu ceva care functioneaza in scopul acesta. Felul in care specifica contextul poate fi inteles din urmatorul citat din "Lumea Artei":

Ceea ce intr-un final face diferenta dintre o Brillo Box si o lucrare de arta care este realizata din Brillo Box este o anumita teorie a artei. Este teoria care o ia si o aduce in lumea artei….

Este rolul teoriilor artistice, in zilele noastre si din totdeauna sa faca lumea artei si arta posibile.

As crede ca niciodata nu s-au gandit pictorii din Lascaux ca ceea ce pictau ei pe peretii acelei pesteri era arta. Aceasta pana cand ar fi aparut esteticienii din neolitic.

In pasajul citat inteleg ca Danto vrea sa spuna ca pictorii din Lascaux nu produceau arta iar aceasta din cauza ca nu existau esteticieni in neolitic care sa produca teorii artistice si care sa faca arta posibila. In aceste pasaje Danto pretinde ca teoriile artistice sunt ori necesare si suficiente sau cel putin necesare ca sa fie creata arta.

Este plauzibil ca lucrarile dadaistilor sau lucrarile in genul lui Warhol sa fie posibile de catre creatorii lor avand teorii artistice la indemana sau cel putin idei despre teorii artistice in mintea lor. In orice caz Danto afirma ca este valabil nu numai pentru acest fel de lucrari atipice si recente dar ca “este rolul teoriilor artistice… din totdeauna…. sa faca arta posibila”. Si in concluzie lipsa teoriilor artistice (neolitice sau de oricand) fac arta imposibila.

Intotdeauna mi-a parut ca teoria lui Danto nu poate fi corecta deoarece arta a inceput sa fie produsa mult inainte ca Grecia antica sa dea filosofi si teorii ale artei. Indiferent daca e adevarata sau nu teoria lui Danto este importanta deoarece a fost prima teorie procedurala. Aceasta teorie este una procedurala, date fiind categoriile lui Davies, din moment ce potrivit acestora ceva este arta nu datorita functiei sale ci datorita locului pe care il ocupa intr-un context artistic specific; aceasta inseamna ca ceva este arta datorita faptului ca “teoria artistica il introduce in lumea artei…” O teorie artistica preexistenta “care sa introduca” este un gen de procedura prin care ceva trebuie sa treaca si care este responsabila pentru transformarea acelui ceva in arta.

Mai tarziu, in 1973 si in 1974, Danto incepe sa pretinda ca a fi despre ceva este o conditie necesara a artei. In cartea sa din 1981 amplifica vederile sale intro teorie a artei completa. Aceasta teorie ulterioara, care se invarte in jurul intentionalitatii, reprezinta o rupere radicala, desi nu totala fata de conceptiile din “Lumea Artei”. Din punctul de vedere al lui Noel Carroll fata de teoria prezentata in cartea lui Danto si cu care Danto este de acord, se specifica faptul ca opera de arta 1) este despre ceva, 2) proiecteaza un punct de vedere, 3) se realizeaza prin mijloace retorice eliptice, 4) necesita interpretare, si ca 5) opera de arta si interpretarea ei necesita un context artistic-istoric . Primele patru articloe par a fi o extindere a tezei anterioare despre intentionalitate, in timp ce al cincilea articol care implica contextul artistic-istoric pare a se intoarce la si mai timpuriul “Lumea Artei”.

In 1773 , Danto scria ca “ arta este un asa-zis limbaj”, iar cele patru articole pe care le distinge Carroll in teoria ulterioara a lui Danto se potrivesc in interiorul domeniului limbajului. Cerintele finale ale unui context artistic-istoric sunt distincte de aspectul lingvistic al teoriei. Teoria lui Danto de dupa 1973 este mai dificil de clasificat decat cea procedurala, anterioara.Cele patru articole despre intentionalitate inclina teoria in directia functionalismului – este o conditie necesara a artei sa fie despre ceva. Cerintele contextului artistic-istoric inclina teoria in directia proceduralismului – este necesar pentru lucrarea de arta sa-si gaseasca locul in succesiunea istorica in cadrul artei. In ce priveste distinctia functional/procedural , teoria ulterioara a lui Danto pare a fi una combinata. Nu vreau sa spun prin asta ca ar fi ceva gresit cu teoria lui, pentru ca este combinata in acest fel.

Principala dificultate cu teoria ulterioara a lui Danto este ca, desi sunt foarte multe lucrari care sunt despre ceva, in acelasi timp sunt multe lucrari care nu sunt despre nimic. Am subliniat acest lucru de multe ori, la fel si altii, despre numarul mare de contraexemple aparente pentru ultima teorie a lui Danto. Raspunsul lui Danto la critici este ca lucrarile cum ar fi arta non-obiectiva, care par a nu fi despre nimic, de fapt sunt despre arta. In mod sigur cateva opere de arta non-obiective sunt despre arta, dar cred ca nu toate. In 2000, Danto inca apara intentionalitatea in arta, spunand ca poate sa arate ca orice pictura actuala, aleasa sa fie un contraexemplu intentionalitatii in arta, este, de fapt, despre ceva. In sprijinul afirmatiei sale vine cu cateva exemple, si anume ca: “picturile lui Sean Scully sunt compuse in cea mai mare parte din dungi, dar ele au rolul de a afirma propozitii despre viata, dragoste, si chiar moarte.” Cum este posibil ca intentia unui artist care picteaza dungi sa fie a exprima dragostea, viata sau moarte, Danto nu explica, si nici

nu vad cum ar putea s-o faca. Dungile despre steagul american sunt despre ceva, acesta este un caz total diferit nu numai din cauza ca dungile au scopul de a avea un inteles, dar acest inteles este larg si valabil de mult timp.

De ce insista Danto asupra necesitatii intentionalitatii in arta, cand este atat de evident ca multe opere de arta sunt despre nimic? Raspunsul se gaseste, cred, nu in ceea ce spune despre arta, cand vorbeste despre filosofia artei, ci in ceea ce intelege el ca ar fi filosofia cand vorbeste despre filosofia artei. In cartea sa recenta, Transfigurarea locurilor comune, el scrie:

" Pentru mine, paradigma teoriilor filosofice este in multe feluri ceea ce gasim in Tractatus al lui Wittgenstein, unde contrastul este trasat intre nume, pe de o parte, si imaginea oglindita in discurs, pe de alta. …Este o teorie plina de probleme si obscuritati,… dar pe mine ma intereseaza doar sa o prezint sub forma unei teorii filosofice, mai ales pentru ca dimensiunea filosofica este data de faptul ca imaginea infatisata surprinde relatia dintre limbaj si lume…"

Pentru Danto, pentru ca o teorie sa fie filosofica , trebuie sa exprime relatia dintre limbaj si lume. Deci pentru el, pentru ca o teorie sa fie o teorie a filosofiei artei, adica o filosofie a artei, trebuie sa se incadreze in categoria teoriilor care vorbesc despre relatia limbajului cu lumea. Cand Danto se concentreaza asupra expresiei "filosofia artei" se refera anume la cuvantul "filosofie" si forteaza arta sa i se subordoneze. Cred ca acesta este reversul metodei potrivite filosofiei artei, care se concentreaza intai asupra operei de arta, ca sa vada daca are caracteristici universale, care sunt rezonabil luate ca si necesare. Egalitatea pe care o face Danto intre filosofie si ontologie are implicatii nefericite nu numai pentru filosofia artei ci si pentru orice incercare filosofica care are un statut dificil in investigarea puterii limbajului de a descrie lumea.

Asa cum am spus mai devreme capitolul pe care Davies il dedica discutiilor despre teoria procedurala a artei este intitulat "Teoria Institutinala a Definitiei Artei de G. Dickie". Totusi acest titlu este inselator. Cu toate ca Davies citeaza prima versiune a definitiei "operei de arta" din Arta si Estetica si nu foloseste definitiile de mai tarziu ale "artistului", "operei de arta", "publicului", "lumii artei" si "sistemului lumii artei" din Cercul Artei, asa cum el insusi specifica, el discuta totusi, in detaliu fiecare versiune a teoriei mele. El este in primul rand interesat de abordarea institutionala generala, o abordare la care subscrie. Totusi Davies nu face nici o incercare sa lucreze la propria teorie institutionala, el doar noteaza cea ce considera a fi cateva trasaturi centrale ale unei asemenea conceptii.

Davies respinge ambele mele versiuni ale teoriei institutionale deoarece amandurora le lipseste ceea ce el considera un ingredient necesar al institutionalismului – notiunea de conferirea statutului artei. Desi spune cate ceva despre acest ingredient, nu ii justifica niciodata cu adevarat necesitatea pentru institutionalism.

Davies are dreptate in privinta faptului ca ambelor mele versiuni le lipseste ceea ce el considera a fi trasaturi necesare, desi in Arta si Estetica am scris ceva in fuga despre conferirea statutului de arta. Conceptia oficiala a acestei carti este ca, in orice caz, candidatura la apreciere este conferita si chiar si artefactualitatea poate fi conferita uneori. Davies pare sa aprecieze mai mult prima versiune, presupun ca din cauza ca cel putin vorbeste despre a conferi ceva ce ce ultima versiune nu face.

Evaluarea lui Davies asupra versiunilor mele despre teoria institutionala este insumata in urmatoarele doua citate din cartea sa:

Dickie discuta adeseori despre conferirea statutului artistic ca si cum ar fi un fel de actiune ca si barbieritul, decat ca exercitarea unei autoritati investite cu un rol social bine definit, avand ca rezultat faptul ca nu are nici o explicatie folositoare despre cine si asupra ce si cand confera statutul artistic.

Un artist este cineva care a obtinut (intr-un mod convenabil si neoficial) autoritatea de a conferi un statut. Prin "autoritate" nu vreau sa spun "dreptul la supunerea celorlalti"; ma refer la "dreptul complet asupra conventiilor care confera obiectelor/evenimentelor statut artistic."

Davies crede ca trasaturile necesare ale conferiri statutului artistic in schimb ar depinde de exercitarea autoritatii de catre artist.

Una din problemele care crede Davies ca poate fi rezolvata prin notiunea autoritatii este continuitatea versiunii mele despre teoria institutinala, desi nu imi este foarte clar cum se poate implini aceasta. Din moment ce eu nu vad continuitatea sa fie o problema si pentru ca discut acest punct pe larg in Cercul Artei, nu voi relua problema aici.

Niciodata nu am considerat ca statutul artistic este conferit, dar Davies considera ca si eu si oricare alt institutionalist ar fi trebuit sa o facem. Mai mult, el crede ca crearea artei deriva dintrun act de autoritate. El pune autoritatea pe care a ales-o Duchamp sa isi exercite in crearea Fantanii in contrast cu lipsa autoritatii vanzatorului de instalatii sanitare pe care l-am imaginat in Arta si Estetica. Eu am afirmat ca un asemenea vanzator ar putea face ce a facut Duchamp daca ar fi avut imaginatia si dorinta de a face astfel. Conceptia lui Davies este ca arta este creata prin exercitarea autoritatii – exercitarea unui drept de a angaja mijloacele conventionale ale crearii artei. El pretinde ca vanzatorului meu imaginar ii lipseste o astfel de autoritate. Davies nu aduce nici un argument in sprijinul afirmatiei sale. Este oare aceasta adevarata?

Sa luam un exemplu banal de creatie artistica. Un artist picteaza pe panza in atelierul sau si dupa o vreme isi spune “E gata !”, dupa care isi semneaza lucrarea. O opera de arta a fost creata dar nu a existat exersarea nici unei autoritati care sa fie responsabila pentru crearea ei. Poate ca artistul doar si-a exersat indemanarea, imaginatia, cunostintele de un anumit gen, si altele asemenea. Nici artistul nostrum, nici Duchamp nu si-au exercitat autoritatea in crearea artei. Dupa faptul creatiei un artist isi poate exercita autoritatea asupra picturilor lui deoarece el este proprietarul lor – de exemplu poate autoriza proprietarul unei galerii sa le expuna spre vanzare. Probabil ca Duchamp si-a exercitat aceasta autoritate de-dupa-faptul-creatiei prin obtinerea expunerii Fantanii intr-un spatiu de expunere acum atat de faimos. Un artist isi exercita o autoritate similara cu cea a proprietatii cand spune “Este gata!”, dar in niciun caz la exercitarea autoritatii de a decide cand o lucrare este completa se gandeste Davies. Pentru Davies autoritatea relevanta este aceea care exercita dreptul de a angaja conventii de creere a artei.

Cred ca cineva poate fi in situatia de a face ceva pentru ca poseda autoritatea de a o face sau pentru alte motive. Un politist, un doctor, un farmacist, un parinte, si altii asemenea sunt in pozitia de a face anumite lucruri deoarece au autoritatea sa le faca, acordata de un sistem legal. Dar altcineva poate fi in pozitia de a face ceva, nu datorita autoritatii dar datorita indemanarii si cunostintelor. Cineva poate fi in pozitia de a face o resuscitare sau o manevra Heimlich doar pentru ca are cunostintele necesare. Pentru aceasta nu ar trebui sa fie nevoie de o autoritate. Pe de alta parte, sa scrie o reteta cineva trebuie sa aiba o anumita autoritate medicala si sa fie autorizat legal sa o faca. Cred ca crearea artei se inscrie in conceptul de a fi in pozitia sa faci ceva pentru ca ai cunostintele (si catodata indemanarea) necesare. Scena conceptuala generala pe care o am in minte este aceasta. Exista o notiune mai generala de a fi in pozitia de a face ceva. Sub aceasta notiune generala avem doua specii: 1) a fi in pozitia de a face ceva datorita autoritatii, si 2) a fi in pozitia de a face ceva indiferent de autoritate.

In recenzia pe care o face Ira Newman Definitiei artei gasim acelasi punct de vedere asupra notiunii de autoritate a lui Davies. Newman scrie:

Invocand notiunea de autoritate si roluri, Davies are in gand o structura organizationala sau politica…. Deci notiunea despre autoritatea a lui Davies trebuie vazuta cel mult, metaforic: adica este ca si cum membrii lumi artistice confera statutul artistic in acelasi fel in care o fac ministrii si judecatorii. Totusi Davies ofera putine motive argumentative pentru a vedea metafora lui ca pe una valabila. Nimic nu este mai departe ca un proces de alegere sau de selectie in care membrii lumii artei isi asuma pozitii de conferire a statutului artistic. Si cunoasterea teoriei si istoria artei (atat de importanta in a intelege de ce Fantana lui Duchamp poate fi o opera de arta) nu castiga nimic de genul garantia autoritatii in a acorda statut artistic;… aceasta este “autoritatea” unui expert calificat, si in orice caz intr-un sens diferit de cel pe care il are Davies in minte. Notiunea lui Davies despre autoritatea pare astfel la fel de misterioasa in acest stadiu, pe cat conceptele in sine intentioneaza sa lamureasca.

Concluzionez ca principala obiectie a lui Davies la versiunile mele la teoria institutionalista, adica, faptul ca amandurora le lipseste o relatare a modului cum este conferit statutul artistic si cum este conferit acesta prin exercitarea unei autoritati, este nefondata.

Ma intorc acum de la teoriile artistice functionale si procedurale carora Davies le acorda atata atentie, spre o discutie despre doua din teoriile istorice pe care le trateaza Davies – cea a lui Jerrold Levinson, careia ii acorda un spatiu considerabil, si cea a lui Noel Carroll, despre care discuta pe scurt.

In 1979, Levinson ofera ceea ce Davies numeste o definitie "istoric/intentionala a artei", pe care Levinson o prezinta ca inspirata din teoria institutionala. El isi ofera de altfel teoria ca pe una concurenta cu cea institutionala. Levinson ofera urmatoarea definitie:

X este o lucrare de arta la t = df ca X este un obiect despre care este adevarat la t ca o persoana sau mai multe avand un drept specific de proprietate asupra lui X, ne- intentionand (sau nu au intentionat) sa-l considere pe X ca-fiind-opera-de-arta, i.d., in orice mod ar privi in care obiectele din extensiunea lui "opera de arta" inainte de t sunt sau au fost considerate corect (sau in maniera standard).

Levinson este constient ca o asemenea definitie depinde de existenta anterioara a unei opere de arta fata de orice alta lucrare careia i se aplica definitia. In 1979 Levinson spune ca arta pe care el o numeste "arta-Ur" are nevoie sa faca definitia sa mearga. Dar cum devine arta-Ur arta? Levinson spune ca se poate stipula faptul ca arta-Ur este arta iar definitia ii da primul impuls de care are nevoie.

Davies discuta si critica pe larg aspecte variate ale definitiei lui Levinson. De exemplu isi exprima indoielile daca notiunea de corect sau standard ale lui Levinson pot fi folosite in definitia sa fara sa implice cateva aspecte institutionale. Pornind de la aceste consideratii si de la altele Davies concluzioneaza: "e nevoie de mai mult decat intentii sau practici culturale nestructurate daca vrem sa explicam pe deoparte extraordinara diversitate a activitatilor artistice si a operelor de arta, si pe de alta parte unitatea continua de concept a unei opere de arta."

Un alt detaliu al definitiei lui Levinson, anume restrictia "a avea un drept de proprietate corect si adecvat", imi pare a implica o dificultate. Sa presupunem un artist care fura dintr-un magazin de specialitate panza, sasiu, pensule si tuburi de culori si cu aceste materiale picteaza, semneaza si vinde pictura. Acum in mod evident artistul a comis o infractiune prin furtul materialelor si din moment ce sunt furate, nu are nici un drept de proprietate asupra lor. Dar in mod sigur artistul nostru a creat o opera de arta din materiale furate. Artistul poate ca nu poseda in mod legal pictura pe care a creat-o si ar putea sa comita o alta infractiune prin vanzarea ei, dar indiferent cui ar apartine pictura ea este arta.

Aceste doua critici sunt in orice caz, probleme de detaliu. As vrea sa ma concentrez acum asupra unui aspect mai larg al definitiei lui Levinson. Problema pe care as vrea sa o examinez este una pe care Levinson insusi o ridica asupra propriei sale teorii intr-un articol din 1993. In acest articol Levinson are o revenire asupra conceptului sau anterior despre faptul ca arta-Ur poate fi stipulata sa fie arta. Daca arta-Ur nu ar putea fi stipulata ca arta atunci definitia originala nu poate intra in vigoare – asta inseamna ca daca arta-Ur nu e arta atunci conform definitiei nu poate fi nicio arta urmatoare. Astfel apare un regres al genului. Voi lasa propriile cuvinte ale lui Levinson sa arate cum propune el sa rezolve situatia:

"Ca sa oprim acest regres, se pare ca trebuie facute o concesie sau doua. Prima ar fi de a garanta statutul artistic obiectelor din arta-Ur, dar sa admitem ca ele sunt astfel intr-un sens diferit decat cel care se aplica tuturor acelora care pentru care sunt raspunzatoare de a deveni arta ulterior, pentru motive care acum sunt evidente: ele sunt arta nu datorita faptului ca ar fi fost arta de la inceput, ci mai degraba mai tarziu, fara indoiala, ele au devenit sursa artei. A doua concesie ar fi sa numim obiectele din arta-Ur ca non-arta, dar apoi sa constientizam ca produsele primelor arte, acelea care urmeaza artei-Ur, sunt arta intr-un sens apropriat dar nu identic cu acela aplicat tuturor celorlalte pentru care sunt raspunzatoare de a deveni arta ulterior, prin aceea ca contextul lor artistic consta in a fi proiectat pentru scopul ca anumite obiecte care precedau arta-Ur (mai degraba decat cele care preced obiectul artistic) au fost acordate in mod corect.

In oricare caz, teoria care pretinde sa descopere un sens al "artei" aplicabil in mod univoc la orice care intra in extensia "artei" trebuie usor temperata. In orice caz din moment ce temperarea ceruta este incredintata celor mai timpurii stadii ale istoriei artei, universalitatea oferita analizei contextului istoric nu este, cred, compromisa in mod serios."

Prima alternativa a lui Levinson, care are scopul de a oferi o garantie contextului artistic a artei-Ur intru cat arta de mai tarziu isi are originea in el, are o asemanare logica cu solutia lui de a stipula arta-Ur sa fie arta din 1979. In ambele cazuri arta-Ur este arta dar obtin contexte artistice intr-un mod diferit de celelalte arte subordonate. A doua alternativa, care spune ca arta-Ur nu este arta inseamna ca ceea ce el numeste "arta anterioara" este arta datorita legaturii lor cu non-arta (arta –Ur), de unde rezulta ca arta anterioara capata un context artistic intr-un mod diferit de toate celelalte arte subordonate.

Levinson este perfect constient de natura logica a solutiilor problemelor celor doua teorii din 1993. Este lamurit ca nu a specificat o definitie care se aplica tuturor artelor, reactia lui fata de recunoasterea faptului ca nu are o teorie a artei este foarte obisnuita; el caracterizeaza cele doua solutii ca o usoara temperare "conferita unui stadiu foarte timpuriu al istoriei artei". El concluzioneaza ca "universalitatea… analizei nu este … serios compromisa." Universalitatea teoriei lui este, totusi, complet compromisa; nu este deloc o teorie. Explicatia lui Levinson ca usoara "temperare ceruta este conferita unui stadiu foarte timpuriu al istoriei artei" are hazul unei vechi glume in care duduia raspunde ca este "doar putin insarcinata".

Se poate mentiona faptul ca teoria institutionala nu are probleme de acest gen prin faptul ca este mai degraba o teorie structurala decat una istorica pentru teoria institutionala primele arte sunt acelea care isi gasesc un loc in structura institutionala care este lumea artei cand aceasta structura se solidifica – solidificarea poate avea loc dupa o perioada considerabila de timp. Artele-Ur sunt lucruri care se aseamana cu arta ulterioara dar care nu au o lumea a artei care sa se incadreze.

Intr-un articol publicat in 1988, Noel Carroll ataca si respinge teoria institutionala a artei si isi prezinta propria incercare istorico/narativa de identificare a operelor de arta ca un inlocuitor pentru teoria institutionala si orice alta teorie a artei. In doua articole publicate in 1993 si 1994, in contextele pe care le acopera, Carroll isi reinoieste atacul asupra teoriei institutionale si isi explica din nou schema narativa.

Carroll crede ca incercarea de a defini "arta" a fost principala problema a filosofilor artei contemporane. El crede de asemenea ca cel putin unul din motivele celor care s-au ocupat de definitii a fost sa specifice o definitie care sa dea posibilitatea oamenilor sa identifice lucrarile de arta, i.e., sa-i faca capabili sa determine daca un anumit obiect este sau nu o lucrare de arta. In ce ma priveste pe mine, niciodata nu am conceput teoria institutionala sau orice alta teorie ca un mijloc pentru a identifica lucrari de arta in acest fel. Mai degraba, intodeauna am gandit teoriile artistice ca pe niste explicatii pentru "de ce o lucrare de arta este arta". Ca sa folosesc cuvinte din filosofie, intodeauna am gandit teoria institutionala si celelalte teorii ca avand o functie ontologica mai degraba decat una epistemica. Mi se pare perfect rezonabil ca cineva care are o definitie completa si adecvata a artei sa nu fie inca posibil ca acel cineva sa fie in stare sa spuna daca un anumit obiect dat este sau nu o lucrare de arta. De exemplu daca istoria obiectului este necunoscuta, poate fi imposibil sa spui daca este sau nu o lucrare de arta.

Nemultumirea lui Carroll, exprimata in 1994 in legatura cu teoria institutionala este ca nu spune nimic specific despre arta dar ca este mai degraba doar un cadru necesar de practici de coordonare si comunicare de un anumit nivel de complexitate… Dar in lamurirea anumitor trasaturi structurale necesare a acestor practici, Dickie nu ne spune practic nimic despre arta qua arta… Dar… [aceasta]… nu este ceea ce asteapta participantii la conversatia de natura filosofica analitica de la natura definitiei. [Aceasta]… nu mai reprezinta participarea la joc respectand regulile originale, si doar face problemele confuze in pretentia perspectivei unei definitii.

Niciodata nu am pretins ca joc dupa reguli originale. In primul rand, urmand lui Maurice Mandelbaum, am mers dincolo de caracteristicile expuse ale unei lucrari de arta, in cautarea conditiilor suficiente si necesare, care incalcau regulile concepute de Weitz si altii. Urmand lui Mandelbaum si Danto, am cautat caracteristici relationale ale artei care o situeaza in interiorul culturii omenesti deoarece parerea mea despre caracteristicile expuse folosite de teoriile traditionale sunt la fel de inutile ca si definirea caracteristicilor. In al doilea rand, am explicat continuitatea in ambele versiuni ale teoriei institutionale; aceasta continuitate care marcheaza definitiile teoriei institutionale face diferenta fata de teoriile liniare impuse de regulile originale a ceea ce numeste Carroll "o definitie reala (adevarata)". Punctul meu de vedere este ca conditiile necesare si suficiente specifice teoriei institutionale nu pot fi intelese independent de institutia artei – o institutie care este asimilata inca din copilarie. Niciodata nu am intentionat sau pretins ca am dat o definitie in sensul sugerat de Carroll. Inteleg ca o asemenea definitie reala ar specifica conditiile

suficiente si necesare care pot fi cunoscute independent de definirea termenului “arta”. Carroll doar mi-a inteles intentiile in mod gresit, asta nu inseamna ca suntem in total dezacord.

In orice caz, nu gasesc nicio greseala in schema istorico/narativa a lui Carroll pentru identificarea operei de arta. Incercarea lui se adreseaza in mod constient, in special lucrarilor controversate ale avangardei artistice, dar se poate aplica la fel de bine si unei arte mai conventionale. Sunt putine motive sa te determine sa aplici metoda respectiva pentru a indentifica opere de arta conventionale, dar procedura lui Carroll o poate face in orice caz. Cazurile interesante sunt cele ce privesc lucrarile de avangarda. Cand se ia in considerare un cuvant a carui identitate artistica este contestata sau incerta, Carroll afirma ca solutia consta in a relata o istorie adevarata care face legatura intre obiectul respectiv si un obiect sau eveniment artistic sigur. Daca aceasta istorie “face legatura dintre lucrarea contestata cu contextele si practicile care preceda crearea artei intr-un mod in care lucrarea supusa investigatiei poate fi vazuta a fi o consecinta inteligibila a tipurilor de gandire si executie recunoscute ale unui mod deja universal adjudecat de a fi artistic”, atunci obiectul poate fi identificat ca si opera de arta.

Schema lui Carroll se aseamana cu a lui Levinson in structura – in ambele cazuri lucrarile de arta se raporteaza la opere de arta anterioare. Dar in timp ce aceasta procedura genereaza problema particulara incercarii lui Levinson de a da o definitie, Carroll nu are de a face cu aceasta problema pentru ca el nu incearca sa defineasca “arta”, cel mult sa identifice lucrarile de arta.

Carroll ridica o intrebare importanta despre propria sa teorie narativa – intrebarea despre daca tipul de naratiuni pe care le are el in minte ar putea avea rezultate in identificarea lucrarilor non-artistice ca si arta. Exemplul pe care il ofera este urechea taiata a lui Van Gogh. Sa presupunem ca o istorie adevarata poate fi construita astfel incat sa prezinte urechea ca o incercare a lui Van Gogh de a “simboliza crezul sau artistic in fata criticilor lui Gauguin.” Chiar daca aceasta istorie adevarata ar putea fi afirmata, Carroll spune ca aceasta nu ar fi deajuns sa identifice urechea lui Van Gogh ca si lucrare de arta. Mai departe Carroll compara mutilarea lui Van Gogh cu actele artistice de automutilare ale artistilor secolului XX. De ce nu este automutilarea lui Van Gogh o lucrare de arta in schimb cele ale artistilor contemporani sunt? Motivul pe care il sustine Carroll este ca primului ii lipseste cadrul pe care ceilalti il au. Acest cadru este descris de Carroll dupa cum urmeaza:

In scopul de a stabili statutul artistic al unei lucrari contestate, este nevoie nu numai sa se relateze o istorie de identificare care sa lege lucrarea in discutie cu practicile artistice cunoscute, dar, deasemenea, este nevoie sa se stabileasca ca judecarea si realizarea pe care reconstruirea narativa de identificare sa o localizeze spre activitati care se produc in interiorul unui sistem de prezentare al lumii artei recognoscibil – i.e., forme ale artei, de genul media sau care sunt disponibile artistilor si publicului de arta spre discutie. Adica, istoriile narative de identificare trebuie constranse sa urmareasca doar procesul de judecare si realizare care functioneaza in interiorul cadrului sistemului de prezentare al lumii artei sau in extinderi recognoscibile ale acesteia. (sublinierile imi apartin)

Se pare ca acest cadru descris de Carroll pentru istorii narative restranse este imaginat de notiunile centrale ale teoriei institutionale a artei – teorie pe care Carroll a respins-o ca adevarata. Din moment ce, in orice caz, definitia teoriei institutionale nu este o definitie reala in sensul sau, folosirea de catre Carroll a teoriei institutionale ca si cadru din care opereaza schema sa narativa pentru identificarea artei nu cauzeaza nicio problema logica. De fapt, incercarea lui Carroll de a identifica arta este crescuta din interiorul teoriei institutionale.

Davies, scriind in 1991, avand in vedere doar articolul lui Carroll din 1988, anticipa conceptiile lui Carroll ca de fapt crescand din interiorul teoriei institutionale. Davies scrie:

In afara de cazul in care strategiile narative ale lui Carroll ar fi ele insele structurate pe contextul din Lumea Artei, apelarea lor nu poate explica usor unitatea de concept al artei in modul de a vedea lunga si variata istorie a practicilor artistice si a multor practici non-artistice, repetate, amplificate sau repudiate din interiorul practicilor artistice… . Inca nu-mi este clar cum vorbitul despre practici artistice bazat pe repetie si alte asemenea poate revela asemenea principii fara a presupune ele insile un cadru pentru acest gen de practici. Sa presupui un asemenea cadru inseamna sa te misti in directia unei situatii institutionale.

II

Revin acum la modurile alternative de clasificare a teoriilor artei si/sau la aspecte ale unor asemenea teorii pe care le-am mentionat la inceputul acestui capitol.

Fiintele umane, cimpanzeii, leii, tigrii, corbii, albinele, paianjenii, mustele si altele asemenea sunt genuri naturale biologice, si, presupun, o parte sau toate lucrurile pe care le fac membrii atator specii diverse se pot numi "activitati naturale". Stransul hranei, pandirea prazii, mancatul, imperecherea, construirea cuibului, executarea dansului din ritualul de imperechere atat de elaborat pe care unele pasari il fac, traiul izolat sau traiul in grupuri sociale sunt exemple de activitati naturale. Fiintele umane si alte cateva specii prezinta activitati naturale, de exemplu: un anumit gen de a trai in comunitate, anumit gen de a vana, de a strange hrana, de a manca, de a se casatori. Activitatile culturale sunt moduri particulare prin care intr-un fel sau altul oamenii au ajuns sa isi organizeze activitatile naturale. Acest gen de activitati sunt in anumite sensuri inventate de membrii unui grup particular si sunt transmise prin invatare. Activitatile culturale cateodata implica un element conventional, din moment ce exista de multe ori o varietate de moduri de a organiza o activitate data. Un exemplu de activitate culturala care nu implica conventii este pictura. Cand se picteaza, se pun anumite culori pe o suprafata. Aceasta nu inseamna ca se afirma ca pictura nu implica conventii; simbolurile din pictura implica conventii si descrierile pot implica conventii. Initierea unei activitati culturale va implica intr-un fel sau altul planificare, desi nu vreau sa sugerez ca ca initierea s-ar face printr-o strafulgerare de catre fauritorul legilor ca in cazul favorurilor mitologice. Astfel de planificare se construieste bucata cu bucata, in mod fragmentar, si are loc de-a lungul unei anumite perioade de timp neintrerupt.

Activitatile culturale nu sunt inscrise genetic la fel ca si alte comportamente naturale, dar in orice caz sunt remarcabil de rezistente la schimbari. Daca tiparul unei activitati culturale se modifica in timp, vor exista intodeauna rezistente conservatoare la schimbare.

Activitatile culturale sunt purtate intr-un mod constient in sensul ca facand aceste activitati membrii sunt constienti sau pot deveni constienti ca activitatile sunt aspecte ale vietii culturale a grupului. Este posibil pentru cineva sa devina constient ca un alt grup are o activitate, sa spunem, mariajul, realizata intr-un mod diferit si astfel sa fie constient ca la un anumit nivel un gen particular de activitate culturala implica un aspect conventional. O persoana cu predispozitie spre analiza ar putea realiza ca o activitate culturala particulara poseda un element conventional chiar si fara cunostinta altor grupuri.

Distinctia dintre genul natural si genul cultural al activitatilor poate fi folosita ca baza in clasificarea teoriilor artistice.

O teorie artistica de gen natural poate fi una in care se pretinde ca arta reiese la inceput ca rezultat al activitatilor naturale si ca arta continua sa fie creata ca rezultat al comportamentului natural. Bineinteles, aceasta teorie poate gazdui aspecte culturale in procesul de creatie artistica – de exemplu fenomenul cultural de pictura in stil impresionist – dar va mentine ideea ca procesul este la urma urmelor unul de gen natural.

Un teoretician, de exemplu, care pretinde ca arta este exprimarea sentimentelor prezinta o teorie de gen natural, pentru ca exprimarea sentimentelor este un exemplu clar de comportament natural. Statutul cultural este invocat frecvent cand e vorba de exprimarea emotiilor dar exprimarea emotiilor in sine este un fenomen natural cu radacini evolutioniste in comportamentul animal de genul celui manifestat de un caine care maraie la un alt caine in timp ce mananca. Teoriile pe care le-am definit ca psihologice in capitolul 1 sunt teorii artistice naturale.

Monroe Beardsley defineste arta ca "un aranjament intentional al conditiilor pentru permiterea experientelor cu marcant caracter estetic." Daca se presupune ca fiintele umane sunt atrase in mod natural de calitatile estetice de baza de genul celor la care se gandeste Beardsley – unitate, stralucire, luminozitate, intensitate a culorilor, si alte asemenea – si cauta sa le experimenteze, atunci si teoria lui Beardsley este una naturala. Atat pentru Beardsley cat si pentru teoreticienii expresionisti crearea artei este doar o activitate spontana, de gen natural, de acelasi nivel cu mancatul sau imperecherea. In ceea ce priveste creatia artistica, Beardsley si teoreticienii expresionisti concep fiintele

umane ca purtandu-se la fel ca si pasarea care construieste cuibul in scopul imperecherii. Bineinteles ca pasarea executa acest lucru in mod pur instinctiv, in schimb ce pentru Beardsley lucrarile artistice sunt realizate de artisti prin "propria putere libera si originara." Cu toate acestea, prezentarea lui Beardsley implica numai activitati naturale – actiuni intentionale pentru rezultate prevazute si delectarea calitatilor estetice.

Daca conceptia lui Carroll a indetificarii narative a lucrarii de arta e luata asa cum a prezentat-o el in original – ca identificarea unui obiect prezent drept arta prin demonstrarea prin mijloacele unei naratiuni reale ca este consecinta inteligibila a unei arte anterioare – atunci conceptiile sale nu pot fi clasificate prin mijloacele disctinctiei activitatilor naturale sau culturale. Aceasta datorita faptului ca relatarea lui Carroll nu ne spune nimic general despre arta, numai ca un obiect particular poate fi legat de un alt obiect particular. Desigur, conceptia lui nu poate fi presupusa a fi o filosofie a artei sau o definitie a artei, deci nu e surprinzator ca nu poate fi clasificata prin mijloacele criteriilor de clasificare a teoriilor artei.

Pe de alta parte, daca conceptia lui Carroll este luata cum a lucrat-o el in 1993, atunci ar fi fost transformata intr-o relatare pentru indetificarea artei din interiorul teoriei institutionale a artei, in sensul in care inteleg eu teoria institutionala. In acest caz teoria sa poate fi clasificabila in acelasi mod in care este clasificabila si teoria institutionala si anume prin mijloacele distinctiei natural/culturale.

Notiunea centrala a teoriei artei a lui Levinson este relatia istorica ce leaga o lucrare de arta dintr-un anumit timp de o lucrare de arta dintr-un timp anterior. Acest aspect central al teoriei nu da indicii despre faptul daca o lucrare de arta este creata ca urmare a unei activitati de gen natural sau cultural. In completare la aceasta notiune centrala exista trei alte conditii mentionate de Levinson. Conditia durabilitatii presupuse nu-si asuma teoria in niciuna din cele doua directii; asemenea intentii pot fi implicate ori in activitati de gen natural ori de gen cultural. Conditia de a avea un drept de proprietate implica un fenomen cultural, desi nu exista o legatura evidenta intre dreptul de proprietate si notiunea de ce este acel ceva care face ceva sa fie arta. Conditia unei priviri standard sau corecte sugereaza, cum observa Davies, o problema institutionala, deci culturala. Notiunea centrala istorica a teoriei lui Levinson si conditia durabilitatii presupuse sunt de neasumat in ce priveste activitatile de gen natural sau cultural. Conditia dreptului de proprietate este o problema culturala, dar este in fapt irelevanta in contextul artistic. Numai conditia unei priviri corecte sau standard inclina teoria in directia unei activitati culturale. Dar chiar si aceasta ultima conditie nu e una pe care Levinson sa pretinda unui artist sa o aiba la cunostinta. El scrie:

Voi sustine ca poate exista arta privata, izolata care este constituita ca arta in mintea artistului – si pe seama nimanui decat a lui insusi si aceea a potentialitatii experimentarii…. Sa presupunem un indian solitar din zona Amazonului, care se sustrage tribului "ne-artistic" sau ca a aranjeze pietre colorate intr-un loc amenajat special dar neizolat, oferindu-le astfel o anume pozitie in spatiu. Poate fi aceasta arta (si observati, inainte ca orice viitor curator sa decida aceasta?)

Levinson crede in mod clar ca aranjamentul din pietre este arta desi indianul sau imaginar nu are nicio conceptie despre arta in gand in oricare sens al "gandului". Din punctul de vedere al lui Levinson, conditia culturala de standardizare sau corectitudine privind pietrele poate fi implinita fara ca persoanele sau persoana care astfel privindu-le sa aiba orice notiune ca aceasta privire este un fenomen cultural pentru persoane din alta cultura. Astfel conditia singura a teoriei lui Levinson care o leaga de o activitate culturala este una slaba, si anume ca, conform acestei teorii, arta poate fi realizata de cineva fara nicio cunostinta a continutului conditiilor ei de existenta. In final, este cel mai bine sa clasificam teoria lui Levinson drept una de gen natural. Levinson si-a imaginat arta indianului dependenta de activitatea naturala a indianului de a admira calitatile estetice ale pietrelor colorate. Relatarea lui Danto din "Lumea Artei" din 1964, in contrast cu teoriile prezentate mai sus este un tip de teorie culturala datorita faptului ca pretinde, intr-un mod nu foarte clar, ca exista teorii ale artei care fac arta posibila. Formularea si mentinerea teoriilor artistice, chiar si a celor de gen natural, sunt in mod sigur activitati culturale, si astfel, daca o teorie culturala este ceea ce face arta posibila, atunci relatarea lui Danto este o teorie culturala a artei. Mai tarziu, dupa cum se poate observa, Danto incepe sa pretinda ca sa fie despre ceva este o conditie necesara a artei, in cartea sa din 1981 dezvolta teza intentionalitatii intr-o teorie a artei a totcuprinzatoare. In recenzia lui Carroll asupra teoriei lui Danto, ca sa repetam ceea ce am spus mai devreme, teoria mentioneaza ca o lucrare de arta este 1) despre ceva, 2) proiecteaza un punct de vedere, 3) se realizeaza prin mijloace retorice eliptice, 4) necesita interpretare si 5) opera si interpretarea necesita un

context istoric artistic. Primele patru atricole pe care Carroll le desprinde din teoria lui Danto se potrivesc in interiorul domeniului limbajului. Daca, asa cum inteleg ca este, limbajul este o activitate naturala, atunci primele patru articole ale teoriei sale sunt articole ale unei teorii de gen natural. Al cincilea si cel din urma care implica un context istoric, este in orice caz o teorie de gen cultural. Teoria ulteriroara a lui Danto apare, astfel, a fi o combinatie intre genul natural si cel cultural de elemente, la fel cum mai devreme cand se facea analiza unui alt punct de vedere era vazuta ca un amestec de elemente procedurale si functionale. In cazul teoriei ulterioare a lui Danto distinctia natural/cultural clasifica aspecte ale teoriei sale combinate.

Teoria institutionala a artei, in oricare din variantele ei tarzii sau ulterioare, este in mod clar o teorie culturala, deoarece are nevoie de o structura institutionala, culturala, pentru a fi o matrice necesara si suficienta pentru opera de arta. Bineinteles, o teorie culturala a artei nu se opune faptului ca in continutul artei pot intra si activitati de gen natural, de exemplu savurarea calitatilor estetice primare de genul celor la care se gandeste Beardsley, dar asemenea activitati nu sunt definitorii. Din punctul de vedere al teoriei institutionale, activitatile de gen natural pot aparea sub diferite forme in tot felul de opere de arta, dar nu avem nici un motiv sa credem ca e nevoie in toate operele de arta in mod obligatoriu, de activitati de gen natural.

Teoria institutionala a artei a fost adeseori criticata pentru faptul de a fi ignorat dimensiunea istorica a artei – dimensiune atat de subliniata de Danto, Levinson, Carroll si altii. In orice caz, teoria institutionala a artei este mai degraba una structurala decat una istorica; nu neglijeaza istoria artei, doar ca nu o vede ca fiind implicata in definirea “artei”. Toate discutiile despre istoria artei asa cum sunt ele sustinute de Danto, Carroll sau altii, sunt perfect compatibile cu teoria institutionala, si, asa cum am observat in cazul teoriei lui Carroll, poate sa se intreteasa din teoria institutionala.

4. Istoria Teoriei Institutionale a Artei

Prolog

Ca raspuns la numeroase critici, am incercat de-a lungul anilor sa formulez definitia institutionala a “artei”. Prin institutional, ma refer la faptul ca lucrarile de arta sunt arta datorita pozitiei pe care o ocupa in contextul institutional. Prima incercare a fost in 1969, intr-un articol, dintr-o revista. Urmatoarele incercari – in 1971 si 1974 – au fost mai degraba tentative minore. In 1984, am incercat o examinare majora a teoriei. Voi numi primele trei formulari ca “versiunea precedenta a teoriei institutionale”. Pe cea de-a doua si ultima formulare o voi numi “versiunea ulterioara a teoriei institutionale”. In prima incercare (a versiunii anterioare), am specificat definitia “artei” dupa cum urmeaza:

O lucrare de arta, in sensul descriptiv, este (1) un artefact (2) careia societatea sau un subgrup al societatii i-au conferit statutul de candidat pentru apreciere.

Curand am realizat ca vorbind despre societate sau subgrup al societatii care confera candidatura pentru apreciere, am dat impresia gresita ca lucrarile de arta sunt create de societate sau subgrupuri ale societatii ca un intreg, impresie pe care n-am intentionat s-o ofer. In toate discutiile legate de teoria institutionala, am incercat sa capturez ceea ce se petrece atunci cand arta este creeata de artisti, fie ca e vorba de o singura persoana care picteaza sau un grup care realizeaza un film. Chiar si in acest prim articol si in ciuda limbajului probabil inexact al definitiei, am declarat explicit ca statutul de candidat pentru apreciere “trebuie sa fie conferabil de catre o singura persoana care trateaza artefactul ca pe un candidat pentru apreciere…”Acest citat clarifica faptul ca teoria se axeaza pe actiuni ale artistilor atunci cand creeaza arta.

In 1971, pentru a indeparta posibila impresie gresita despre cine creeaza arta, am reformulat definitia in felul urmator:

O lucrare de arta, in sens clasificatoriu, este (1) un artefact (2) careia o persoana sau anumite persoane ce actioneaza in numele unei anumite institutii sociale (lumeai artei) i-a conferit statutul de candidat pentru apreciere.

In 1974, am formulat definitia in acelasi fel.

O lucrare de arta, in sens clasificatoriu, este (1) un artefact, (2) un set de aspecte pe baza carora i s-a conferit statutul de candidat pentru apreciere de catre o persoana sau persoane ce actioneaza in numele unei institutii sociale (lumea artei).

In ambele formulari anterioare, am vorbit despre "o anumita persoana sau anumite persoane", adica, un artist sau artisti, care confera statutul de candidat pentru apreciere pentru a evita impresia ca societate ar actiona ca un intreg in realizarea artei.

In ciuda atentiei deosebite pe care am oferit-o, dupa prima formulare, in vederea evitarii intelegerii gresite despre cum este creata arta in conformitate cu teoria institutionala, o interpretare gresita a punctului meu de vedere a fost acceptata la scara larga. Richard Wollheim, in cartea lui din 1987, Pictura ca o arta, ce se axeaza doar pe versiunile anterioare ale teoriei, imi atribuie un punct de vedere pe care am incercat cu greu sa-l evit. Mai exact, Wollheim imi atribuie conceptia ca, in conformitate cu versiunea anterioara a teoriei, arta este realizata de reprezentati ai lumii artei care actioneaza impreuna ca un grup pentru a conferi statutul unor anumite obiecte. Apoi, Wollheim ridiculizeaza aceasta idee absurda:

Nominalizeaza, intradevar, lumea-artei reprezentativi? Daca da, atunci cand, unde si cum au loc nominalizarile? Analizeaza acesti reprezentativi, daca exista, toti candidatii pentru statutul de arta si apoi, in timp ce confera acest statut asupra unora, refuza acest statut altora? Ce evidenta se tine pentru aceste atribuiri si se poate revizui statutul in sine? Daca da, la ce interval, cum si de catre cine? Si, nu in ultimul rand, exista o lume a artei, cu coerenta unui grup social, capabil de a avea reprezentativi, care la randul lor sunt capabili sa realizeze activitati pe care societatea va trebui sa le sprijine?

(Observati ca pentru Wollheim teoria institutionala se refera la conferirea statutului de arta, in timp ce definitiile mele anterioare vorbesc despre conferirea statutului de candidat pentru apreciere, dar voi ignora acest detaliu.)

Arthur Danto a preluat versiunea lui Wollheim despre ceea ce ar fi parerea mea si a incorporat-o intr-un articol in care eu am fost comentator. L-am informat pe Danto ca aceasta este o interpretare inexacta a punctului meu de vedere anterior, dar cand a fost publicata lucrarea, el mi-a atribuit, in continuare, acest punct de vedere. Ulterior, Danto mi-a atribuit aceeasi conceptie intr-unul din articolele lui din The Nation. Am trimis o scrisoare de protest editorului care a fost publicata impreuna cu raspunsul lui Danto. In acest raspuns, Danto considera conceptia lui Wollheim ca fiind baza teoriei institutionale si mentioneaza: "Nu exista dubii ca aceasta baza joaca un rol important in diferitele formulari ale lui George Dickie despre T[eoria] I[nstitutionala] a A[rtei]...." Danto sustine ca Dickie "a specificat recent ca "o anumita persoana sau anumite persoane" trebuie sa fie artistul (sau mai multi artisti), dar din punctul meu de vedere [al lui Danto] acesta este un pas inapoi de la forma robusta prin care [teoria institutionala a artei] se intelege cel mai bine." Danto spune ca versiunea teoriei institutionale pe care Wollheim o ridiculizeaza este cea mai buna cale de a intelege versiunea anterioara a teoriei.

In primul rand, asa-numita baza nu a facut parte din intelegerea mea asupra versiunii anterioare. In al doilea rand, nu de curand am specificat ca artistii sunt creatorii artei. Am introdus "persoana sau persoane" in definitia din 1971 tocmai in acest scop. Cand am facut aceasta modificare, de asemenea am scris:

Un numar de persoane sunt necesare pentru a forma institutia sociala a lumii artei, dar e nevoie de doar o singura persoana care sa actioneze in numele sau ca agent al lumii artei si care sa confere statutul de candidat pentru apreciere. Numeroase opere de arta nu sunt vazute, vreodata, de altcineva decat de cel care le-a creat, dar tot se pot numi opere de arta. Statutul poate fi conferit doar de o singura persoana care trateaza un artefact ca un candidat pentru apreciere. Desigur, un grup de persoane nu este impiedicat de la a conferii acest statut, dar de obicei acest statut este conferit de o singura persoana, artistul care creeaza artefactul.

Cand am vorbit de un grup care confera statutul de candidat pentru apreciere, am luat in considerare, nu intreaga lume a artei sau un grup de reprezentativi nominalizati ai acesteia, dar un grup care realizeaza un film, pune in scena o piesa, si altele. Mai mult, in articolul original din 1969, desi nu am dat multe exemple despre procesul de realizare a artei, am vorbit despre actiunea artistica a lui Duchamp in crearea operei "Fantana". Am scris, "actiunea lui Duchamp a avut loc intr-un anume cadrul institutional...", dar nu am spus ca un anumit grup de reprezentati ai lumii artei trebuia sa actioneze sau sa contribuie la actiunea lui Duchamp.

Apropo, Wollheim nu a fost primul care sa-mi atribuie ceea ce Danto numea versiunea "robusta" a teoriei institutionale a artei, dar el a fost, din punctul meu de vedere, primul care sa o atribuie si sa o critice. In ceea ce priveste aceasta forma "robusta" a teoriei, cred ca aceasta este mai bine imbratisata de esteticienii din specia Paranthropus robustus. Din pacate, aceasta perceptie "robusta" mi-a fost recent atribuita si in Dictionarul Cambridge de Filozofie.

Un articol al lui Monroe Beardsley m-a convins ca exista o oarecare inconsistenta intre fiecare din cele trei definitii si textele care le-au cuprins. In texte, am vorbit despre institutia artei ca despre o institutie informala, dar in definitiile care au ca scop sa cuprinda si sa descrie institutia, am folosit un limbaj foarte formal "sa confere asupra" si "sa actioneze in numele".

In consecinta, in Cercul Artei (formularea din 1984 si versiunea ulterioara a teoriei), am renuntat la limbajul formal. De asemenea, in aceasta a patra incercare, am specificat cinci definitii – definitii despre ceea ce eu consider ca fiind notiuni de baza ale teoriei institutionale a artei.

Un artist este o persoana care participa in realizarea operelor de arta.

O opera de arta este un artefact de un anumit fel creeata pentru a fi prezentata intr- un public din lumea artei.

Un public reprezinta un grup de persoane ai carui membri sunt pregatiti, intr-o oarecare masura, pentru a intelege un obiect care le aste prezentat.

Lumea artei este totalitatea sistemelor lumii artei.

Un sistem al lumii artei reprezinta cadrul pentru prezentarea operei de arta de catre un artist catre un public din lumea artei.

Nu exista niciun element in aceste cinci definitii care sa dea cea mai mica impresie ca orice in afara de afara de artisti, creeaza arta. Prin faptul ca specific definitia "artistului" in una din cele cinci definitii se arata foarte clar conceptia mea despre cum se creeaza arta. Atat Wollheim, cat si Danto au publicat comentariile lor dupa aparitia ultimii versiunii (Wollheim chiar se refera la ultima versiune). Este regretabil ca Wollheim nu acordat suficienta atentie versiunii ulterioare sau ca Danto nu a observat ultima versiune deorece ambii au oferit o baza mai buna pentru o interpretare mai exacta a versiunii anterioare. In ultima versiune, la inceputul Cercului Artei, am discutat considerabil interpretarea gresita a veziunii anterioare, care a fost observata de altii, ceea ce reprezinta aceeasi interpretare gresita pe care Wollheim si Danto au facut-o mai tarziu.

A se observa, de asemenea, ca in ultima versiune se renunta si la notiunea de candidatura pentru apreciere. Candidatura pentru apreciere a fost introdusa original in vederea distingerii intre acele aspecte ale operei de arta pentru care aprecierea si /sau critica trebuie realizata – de exemplu, organizarea spatiala si reprezentarea vizibila pe suprafata unei picturi – si acele aspecte ale lucrarii de arta fata de care aprecierea si/sau critica trebuie directionata, de exemplu, culoarea de pe fundalul picturii. Aceasta distinctie este inca importanta, dar am hotarat ca nu este necesar sa fie inclusa in teoria institutionala a artei.

In acest moment, vreau sa fac o observatie referitoare la un argument inventat si folosit de Danto pe care eu l-am adoptat. Danto imagineaza perechi de obiecte distinctive vizual: "Fantana" sau un urinal care arata la fel, pictura "Calaretul polonez" sau o pictura pe panza produsa accidental care arata la fel, "Brillo Box" a lui Warhol sau o cutie brillo reala care arata exact la fel. Danto arata ca primul membru al fiecarei perechi este o opera de arta in timp ce al doilea membru nu este. El concluzioneaza ca exista un context pe care ochiul nu-l poate descrie care sustine faptul ca

primul membru este o opera de arta si cel de-al doilea nu este. Adica, primul membru al fiecarei perechi este inclus intr-un context in care cel de-al doilea membru nu este inclus. Danto apoi ofera argumente asupra a ceea ce este contextul. Accept argumentul lui Danto, dar eu ofer o apreciere diferita asupra contextului, adica, aspectul institutional inclus in definitiile pe care le-am oferit. Argumentul obiectelor distinctive vizual se aplica desigur, cu ajustarile potrivite, catre lucrarile de arta in afara domeniului de arta vizuala.

Cele doua versiuni ale teoriei institutionale

In toate formulariile teoriei, am incercat sa formulez ceea ce am numit initial un sens "descriptiv" si ulterior "clasificatoriu" al "operei de arta". Adica, am incercat intotdeauna sa definesc un sens al artei de valoare neutra. Cred ca acest fapt este necesar deoarece cateodata vorbim de arta slaba si arta lipsita de pret. Daca operele de arta sunt necesar definite ca de valoare, atunci ar fi dificil sau imposibil sa se vorbeasca despre arta slaba sau lipsita de pret. Astfel, consider ca teoria de baza a artei este despre sensul artei de valoare neutra. A se observa ca aceasta teorie de baza se refera la membrii clasei de opere de arta: unii membri sunt excelenti, altii sunt mediocrii si unii membri sunt slabi. Activitatea generala de creare a operelor de arta este, desigur, activitate de valoare, dar teroria institutionala se axeaza pe membrii clasei operelor de arta. Apropo, nu toate produsele activitatilor de valoare trebuie sa fie de valoare, desi un anumit procent din ele de obicei sunt. Mai mult, nu neg ca expresia "opera de arta" poate fi folosita in mod evaluativ. Astfel, exista un sens evaluativ al operei de arta. Defitia mea a "operei de arta", ar trebui, totusi, sa prinda sensul ne-evaluativ si de baza al expresiei, care desigur include toate operele de arta pentru care sensul eveluativ se aplica, incluzand si operele slabe si mediocre.

Ambele versiuni anterioare si ulterioare ale teoriei sunt raspunsul la ideea ca "arta" este un concept deschis care nu poate fi definit utilizand conditii necesare si suficiente. Cerinta generala a teoriei institutionale este aceea de a nu mai privi caracteristicile expuse (usor de observat) ale operelor de arta cum ar fi reprezentarea, expresivitatea emotionala, si altele pe care se axeaza teoreticienii traditionali, ci sa se acorde atentie caracteristicilor care sunt rezultat al operelor de arta in urma relatiei cu contextul lor cultural, dupa care putem identifica proprietatile definitorii. Teoriile artei formulate de teoreticienii traditionali sunt usor infirmate de contraexemple deoarece diversitatea imensa a operelor de arta ofera numeroase exemple de opere de arta care nu prezinta proprietatile specificate ca definitorii de catre teoriile traditionale. Pe de alta parte, nicio opera de arta, indiferent cat de neobisnuita, nu poate scapa de relatia cu contextul cultural. Problema este aceea de a gasi proprietatiile relationale definitorii ale operelor de arta fata de cultura lor si de a le caracteriza corect.

O problema a celor trei incercari ale difinitiei, pe care deja am mentionat-o, este limbajul formal folosit in formularea definitiilor; modificarea definitiilor ale versiunii ulterioare au ca scop atingerea unei formulari care sa fie consistent informala. O alta problema a conceptului anterior este sustinerea faptului ca artefactualitatea operelor de arta poate fi atinsa prin doua metode: (1) sa fie realizata printr-o metoda traditionala, sau (2) prin a-i fi conferita. Conferirea artefactualitatii intr-o versiunea anterioara ar fi trebuit sa sustina artefactualitatea artistica a artei descoperite, arta Dadaista, si altele, cazuri in care nu apare realizarea traditionala. Prin urmare ajung sa cred ca artefactualiatea nu este ceva care poate fi conferita, dar este o caracteristica ce trebuie obtinuta intr-un fel anume.

In versiunea ulterioara am incercat sa arat ca arta "objet trouve", arta Dadaista si cele asemenea poseda o artefactualitate minima ca urmare a folosirii de catre artisti obiecte gasite, sau manufacturate (in cazul Dada), si cele gen media din lumea artei. Astfel, de exemplu, Duchamp foloseste un artefact din plumb (un urinal) ca sa realizeze sculptura "Fantana". Aceasta lucrare este un artefact manufacturat ca rezultat a ceea ce s-a intamplat intr-o fabrica si un artefact artistic ca rezultat a ceea ce a facut Duchamp cu obiectul fabricat – deci este un dublu artefact. Binenteles picturile obisnuite sunt de asemenea duble artefacte, din moment ce artistul le construieste folosind articole manufacturate: culori, panze si altele. Fantana este similar cu ceea ce antropologii au in minte cand vorbesc despre stancile neprelucrate gasite in conjunctie cu fosile umane ca si artefacte. Obiectul folosit este un lucru complex compus dintr-un lucru simplu si functia sa – urinalul si functia sa, piatra si functia sa, si asa mai departe.

Versiunea ulterioara a Teoriei Institutionale

Reamintesc acum continutul versiunii ulterioare a teoriei institutionale, si o voi face comentand cele cinci definitii in ordinea pe care am insiruit-o mai devreme.

Un artist este o persoana care participa cu intelegere la crearea operei de arta.

Notiunea de intelegere este foarte importanta aici. Sunt doua lucruri care trebuiesc intelese. Primul este ideea generala de arta care trebuie inteleasa prin aceea ca un individ stie in ce tip de activitate este implicat. A fi artist este un tip de comportament care este invatat intr-un fel sau altul din propria cultura. Al doilea lucru este intelegerea mediului artistic particular pe care un individ il foloseste. Asemenea intelegere nu trebuie sa implice o mare supremație a mediului pentru ca chiar si incepatorii pot crea arta. Pe de alta parte, o persoana poate avea intelegere asupra ambelor situtii prezentate, sa participe la crearea lucrarii de arta si cu toate acestea sa nu participe ca si artist. Tamplarii si cei care intind panzele pe sasiu participa intr-un fel la crearea operei de arta si in aproape toate cazurile sunt inzestrati cu intelegerea necesara, dar nu participa la rolul de artist deoarece ceea ce fac ei se poate face si fara intelegerea necesara. Persoana care intinde panza are un rol totaldiferit de cea a sistentului care ajuta pe maestru la pictura.

Definitia “artistului” depinde de notiunea de opera de arta si se leaga in mod logic de definitia “operei de arta”.

O opera de arta este un artefact de un anumit gen, creat pentru a fi prezentat unui public de arta.

Am impartit primele trei formulari ale definitiei “operei de arta” in doua parti. Prima parte implica artefactualitatea iar a doua implica conferirea candidaturii la apreciere. Am renuntat atat la conferire cat si la candidatura, definitia ramanand astfel intreaga. In versiunea ulterioara, definirea “operei de arta” este abordata integral prin perspectiva crearii artefactului. Concentrarea pe artefactualitate in acest fel este o intoarcere la traditie, deoarece inca din antichitate filosofii artei sau concentrat asupra judecatii despre clasa de obiecte care este produsa de o anumita clasa de producatori. Filosofii au fost interesati de aceste obiecte anume din cauza ca ele erau artefacte umane. Conform definitiei ulterioare statutul artei este obtinut prin crearea unui anumit tip de artefact. Un asemenea artefact este unul care se intentioneaza a fi de un gen particular, anume, genul de lucru creat pentru a fi prezentat unui public de arta. A se observa ca aceasta formulare lasa deschisa posibilitatea ca opera de arta sa fie creata fara sa fie niciodata prezentata nimanui, pentru ca definitia cere numai ca opera de arta sa fie un gen de lucru care sa fie prezentat. Am construit definitia in acest fel pentru a permite includerea lucrarilor care au fost create dar care pentru un motiv sau altul nu a ajuns inca la nici un public de arta. Apropo, folosesc cuvantul “gen” in acest caz, intr-un sens general si nu cu scopul de a sugera tipuri sau genuri de arta cum ar fi romanul, pictura, muzica, si altele.

Ar trebui mentionat ca asemenea lucruri cum sunt invitatiile, cataloagele expozitiilor si altele de aceste gen sunt create pentru a fi prezentate publicului de arta dar nu sunt in sine lucrari de arta. Ele in orice caz deriva din lucrarea de arta dar definitia are intentia de a fi aplicata obiectelor primare din domeniul artei.

Definitia “operei de arta” face esentiala folosirea notiunilor public si lumea artei, astfel aceste doua notiuni trebuiesc definite si discutate.

Publicul este un grup de persoane ai carui membri sunt pregatiti la un anumit nivel sa inteleaga obiectul care le este prezentat.

“Publicul” asa cum este definit aici nu este legat exclusiv de lumea artei – este o notiune cu aplicabilitate generala. Exista un public care voteaza, un public pentru baschet, un public pentru spectacolele cu caini, si asa mai departe, si bineinteles un public pentru pictura, unu pentru teatru si unu pentru alte categorii artistice. Un public de

acest gen este doar un grup de persoane cu cunostinte despre cum sa inteleaga si sa aiba de a face cu un gen particular de situatie. Membrul unui public de arta are caracteristicile care le secondeaza pe acelea ale unui artist: 1) o idee generala despre arta si 2) intelegerea minima a mediului sau mediilor unei forme de arta particulara.

Are artistul intodeauna in minte un public pentru opera sa? Sa ne imaginam ca un artist retine in mod deliberat o lucrare de la prezentare. Daca procedeaza astfel, inseamna ca o considera lipsita de valoare, deci e considerata lipsita de valoare pentru prezentarea in fata unui public, si deci poate fi incadrata ca genul de lucru creat pentru a fi prezentat unui public. Sa ne imaginam acum un artist care retine de la expunere o lucrare pe motivul ca este prea intima intr-un anumit fel. In acest caz, artistul are in gand tot un public fata de care lucrarea este prea intima. In cazurile in care lucrarea este retinuta de la expunere in mod deliberat, este vorba de dubla intentie, adica este intentia de a crea ceva specific expunerii si in acelasi timp apare intentia de a nu-l mai prezenta.

Ajungem acum la definitia sau discutia asupra unei alte notiuni folosita in definirea “operei de arta” si anume “lumea artei”.

Lumea artei este totalitatea sistemelor care compun lumea artistica.

Aceasta inseamna ca lumea artei este o colectie de sisteme diferite – pictura, literatura, teatru si celelalte. Colectia nu este una ordonata ci mai degraba una care s-a acumulat de-a lungul timpului intr-un mod arbitrar. De ce include, de exemplu, literatura, teatrul, baletul, dar nu include spectacolele cu caini, cu cai sau circul? Raspunsul este ca lumea artei este o constructie culturala – ceva acumulat de membrii societatii sub forma in care se gaseste, de-a lungul timpului. Desi probabil ca nimeni nu a decis vreodata in mod constient faptul ca spectacolele cu caini sunt sunt excluse din constructiile culturale care reprezinta lumea artei, pur si simplu s-a dovedit a fi asa. Daca istoria culturii ar fi fost putin diferita, lumea artei ar fi fost de asemenea diferita si posibil sa fi inclus si spectacolele canine. Sunt mari sanse ca sa existe un element de arbitrareitate in toate constructiile culturale din simplul motiv ca ele devin ceea ce sunt ca rezultat al comportamentului omenesc de-a lungul timpului.

Teoriile traditionale ale artei incearca sa evite dezordinea sugerata aici prin incercarea de a lega impreuna toate genurile de lucrari de arta, indiferent de diversitatea lor, sub exemplul unor caracteristici ale naturii umane, cum ar fi exprimarea emotiilor; caracteristica (sau caracteristicile) sunt folosite ca esente ale artei. Diversitatea evidenta a operelor de arta, in orice caz, distruge abordarea traditionala. Abordarea institutionala cuprinde marea diversitate si subscrie genului de dezordine logica discutata anterior. Teoriile traditionale incearca sa descopere esenta artei in cadrul catorva aspecte ale naturii umane cum ar fi exprimarea sentimentelor. Teoria institutionala se concentreaza pe cultura umana si pe istoria ei.

Definitia “lumii artei” depinde pe de-antregul de notiunea sistemul lumii artei, pe care l-am definit dupa cum urmeaza:

Sistemul lumii artei este un cadru pentru prezentarea unei lucrari de catre un artist unui public de arta.

Primele patru definitii ale versiunii ulterioare au fost contruite prin mijloacele unei descendente liniare, adica termenul “artist” este definiti in termenii notiunii opera de arta. “Opera de arta” este definita in termenii notiunilor de public si lumea artei. “Publicul” este definit in sens general si astfel merge in continuarea descendentei liniare. “Lumea artei” continua liniaritatea si este definita in termenii notiunii de sistem al lumii artei. Insa, definita “sistemului lumii artei”, in loc sa se extinda in directia liniara folosind mai departe notiuni fundationaliste, ajunge la capat si foloseste toate celelalte patru notiuni definite anterior in propria-i definitie. Astfel, ceea ce a inceput ca o desfasurare liniara sfarseste inchizandu-se intr-un cerc – cele cinci definitii constituie un grup circular. Circularitatea este o caracteristica pe care teoriile tradinionale nu o au. De exemplu, expresionismul defineste “arta” in termenii exprimarii emotiilor, sentimentelor, dar definirea “exprimarii emotiilor” nu implica notiunea de arta.

Circularitatea este privita in general ca o greseala logica deoarece se pretinde ca nu reuseste sa ofere definitii informative sau descrieri. De exemplu, cand Clive Bell afirma ca formele semnificative sunt cauza emotiilor estetice, iar apoi spune ca emotiile estetice sunt cauzate de forme, multi conlcuzioneaza ca de fapt nu s-a afirmat nimic, si probabil ca au dreptate. Artistii, operele de arta, publicul, lumea artei si sistemul lumii artei, spre deosebire de formele semnificative si de emotiile estetice nu sunt termeni tehnici rezultati dintr-o teorie si care sa aiba nevoie de explicatii

teoretice. Cele cinci notiuni centrale ale teoriei institutionale toate sunt notiuni pe care le invatam de la varste fragede, si le invatam impreuna ca si grupate de la inceput. Profesorii de arta sau parintii isi invata copiii cum sa devina artisti si cum sa-si expuna lucrarile. Copiii sunt invatati cum sa deseneze si sa coloreze si apoi sa-si prinda lucrarile pe usa frigiderului pentru a fi vazute si de altii.

Ceea ce sunt invatati copiii sunt roluri culturale primare fata de care fiecare membru competent al societatii noastre are cel putin o intelegere elementara. Aceste roluri culturale sunt inventate, cred, foarte devreme in societatile primitive, si persista de-a lungul timpului in toate societatile organizate. Deci, cand auzim "artist" sau "lucrare de arta" nu suntem derutati in sensul in care am fi cand auzim "forme semnificative" sau "emotii estetice". Cand un adult aude "artist" sau "opera de arta", el aude cuvinte al caror inteles il cunoaste de foarte mult timp. Circularitatea notiunilor centrale ale teoriei institutionale nu are astfel nicio problema de intelegere a acestor notiuni. Faptul ca ele sunt invatate impreuna ca si grup inseamna ca ele sunt ceea ce eu numesc "concepte conjugate", un set de concepte care deriva unul dintr-altul, presupunandu-se si sustinandu-se reciproc.

Nu e nimic misterios in acest fel de set de concepte. Banuiesc ca multe fenomene culturale implica notiuni conjugate, notiuni care se interdefinesc si sunt invatate ca si grup. Notiunile politice de genul celor executive, legislaturi, judecati, legi sunt astfel de grupuri de concepte.

Am mentionat mai devreme ca rolul de artist si public artistic intervine in existenta noastra inca din societatile primitive si se mentin pana in cele mai avansate societati. In manifestarile timpurii rolul central al artistului si al publicului era cam tot ce presupunea lumea culturii artistice. Mai tarziu, lumea contine multe alte roluri: proprietari de galerii de arta, curatori de muzeu, critici de arta, teoreticieni ai artei, filozofi ai artei si altii. Toate aceste roluri sofisticate sunt paraziti ai rolurilor centrale ale artistului si publicului de arta, cadrul cultural care persista de-a lungul timpului si constituie inima intreprinderii artistice.

Cand, s-ar putea intreba cineva, a aparut prima opera de arta conform teoriei institutionale? In primul rand, teoria institutionala este o teorie structurala, prin care se intelege ca teoria este despre cele cinci elemente definite care construiesc structura intreprinderii artistice. Astfel, conform teoriei institutionale, prima opera de arta ar fi cea care a ocupat nodul structurii lumii artei, cand aceasta a inceput sa se inchege. Ar fi, bineinteles, dificil sa identifici perioada unei asemenea inchegari, desi cu siguranta a aparut in diferite timpuri ale diferitelor culturi.

In sfarsit, trebuie mentionat ca teoria institutionala a artei nu este o incercare de a spune tot ce se poate spune despre arta. Arta se compune din foarte multe lucruri, care nu sunt atinse nici de teoria institutionala si nici de alte teorii artistice. Orice teorie artistica incluzand teoria institutionala incearca sa defineasca caracteristici, care sunt mai degraba restrictionate si care pur si simplu nu reflecta scopul larg al operelor de arta.

Richard Wollheim stabileste un set de argumente, in 1980 impotriva teoriei institutionale a artei asa cum a fost prezentata in cartea mea Arta si Estetica din 1974. Acest argument este citat si luat ca punct de referinta in mod frecvent ca si combatere definitiva a teoriei institutionale. Cred ca este important sa iau in considerare si sa combat acest argument in ciuda faptului ca nu mai consider valabila versiunea teoriei institutionale din 1974. Cred ca argumentul lui Wollheim este complet fals si mai departe consider ca este important sa clarific acest aspect in cazul in care cineva se gandeste sa aplice argumentul sau la versiunea ulterioara a teoriei institutionale.

Wollheim incepe articolul in care apare argumentul in discutie prin negarea faptului ca exista sensuri evaluative ale "operei de arta", - sensuri pe care am incercat sa le disting. El pretinde ca ceea ce am numit sensuri ale termenilor sunt situatii eliptice si metaforice. El scrie ca exemplele mele "arata ca "arta" este folosita adeseori idiomatic sau in moduri prin care nu este inteles sensul primar" (sublinierea imi apartine). Indiferent ca sunt diferite sensuri sau cazuri simple eliptice sau metafore nu este important aici, asa cum remarca lui Wollheim afirma despre intelesul primar; teoria institutionala a avut intotdeauna tendinta sa aiba de-a face cu ceea ce Wollheim numeste intelesul primar al "operei de arta". Indiferent ca sunt sunt sensuri evaluative sau alt fel de sensuri ale "operei de arta", sau chiar daca ar fi numai eliptice sau metafore, intelesul primar al "operei de arta" este de fapt problema. (Indiferent ca intelesul dat unui cuvant este metaforic sau altul, depinde cred de faptul daca metafora mai este sau nu valabila).

Ma intorc acum la argumentul lui Wollheim. Argumentul sau ia forma unei dileme. El scrie:

Se poate presupune ca cei care confera statuturi unor artefacte o fac cu buna intentie, sau nu se poate face o asemenea presupunere? E posibil sa nu aiba nici un motiv, sau motive gresite, dar cu toate acestea, actiunea lor sa fie eficace dat fiind faptul ca ei insisi au un statut corect – si anume, ei reprezinta lumea artei?

Daca, spune Wollheim, institutionalistii se raporteaza la primul semnal al dilemei, atunci teoria nu este institutionala, daca nu se raporteaza la al doilea semnal, nu este o teorie a artei. Referindu-ne la prima parte, argumenteaza Wollheim, teoria va deveni neinstitutionala deoarece se va referi la posesiunea caracteristicilor la care ne-am referit prin buna intentie care face un artefact o opera de arta. Din cate stiu Wollheim nu metioneaza de ce in al doilea caz nu ar fi vorba de o teorie a artei.

Asa cum am observat mai devreme, Wollheim caricaturizeaza teoria institutionala prezentand-o ca si cum ar fi vorba de reprezentanti ai lumii artei care sunt nominalizati ca atare si au intalniri pentru a conferi statute artistice. In Arta si Estetica, vorbesc despre o persoana (un artist) actionand in numele lumii artei care confera statutul de candidat pentru apreciere datorita imaginatiei sale si a cunostintelor din lumea artei. Nu vreau sa spun ca statutul de candidat pentru apreciere este conferit datorita unui statut anterior pe care l-ar avea persoana respectiva. Probabil ca dilema poate fi reformulata astfel:

Daca caracteristicile lumii artei, stabilite sa confere statut unui artefact, sunt eficace numai daca au motive serioase care sa le justifice aceasta selectie mai mult unuia decat a altui artefact, nu pare ca cu toate ca ceea ce inseamna pentru un artefact sa fie o opera de arta inseamna sa satisfaca aceste motive? Dar daca asa stau lucrurile, atunci ceea ce fac caracteristicile lumii artei este impropriu numit “conferire” a unui statut; ceea ce fac este sa “confirme” sau sa “recunoasca” statutul pe care il poseda artefactul anterior actiunii lor; si consecinta este ca referirea la actiunea lor trebuie sa inceteze ca definire a artei in cel mai bun caz ca neesentiala.

In acest pasaj, Wollheim se exprima ca si cum teoria institutionala concepe toate tipurile de creatie ca procedee similare cu modul in care a conceput Duchamp ready-made-ul sau – prin “selectarea acestui artefact mai degraba decat a altuia”. Dar aceasta idee este inselatoare. Teoria institutionala concepe marea parte a crearii artei ca folosind procedee traditionale ca pictura, sculptura si altele asemenea; aceste proceduri se imagineaza ca avand loc in interiorul unui anumit cadru institutional. In orice caz, Wollheim se intreaba intr-un mod afirmativ, “nu pare ca ceea ce ii trebuie unui artefact sa fie opera de arta inseamna sa satisfaca aceste cerinte(motive)?” Pentru el, a avea un motiv bun inseamna sa observi ca un artefact are o anumita caracteristica, si avand aceasta caracteristica este singura conditie responsabila pentru ca o un artefact sa devina opera de arta. Dar apoi, imediat dupa pasajul citat, el ridica posibilitatea ca 1) a avea un motiv intemeiat pentru conferirea statutului, si 2) conferirea statutului sunt ambele necesare in crearea artei. Oricum, Wollheim respinge imediat aceasta posibilitate si concluzioneaza:

Bineinteles, in absenta oricarei sugestii a ceea ce constituie sau ar putea constitui aceste motive, problema nu poate fi stabilita, e dificil sa vezi cum pot exista motive posibile pentru transfomarea unui artefact intr-o opera de arta care nu constituiau in sine motive mai plauzibile de a-l infatisa ca atare.

Din moment ce Wollheim ridica problema motivului intemeiat, este deconcertant faptul ca nu da cel putin o scurta sugestie despre “motivele acestea care sunt sau ar putea fi”. Nu da nici un singur exemplu despre ce are in minte dar continua sa se refere nedeterminat la motivele intemeiate. In orice caz, concluzia lui Wollheim este in mod clar ca se referea la caracteristici ca fiind motive intemeiate si care singure transforma ceva in opera de arta, si ca astfel, nu e implicata nici un fel de actiune institutionala in creatia artistica.

Pentru ca acest sub-argument care priveste primul semnal al dilemei sa fie convingator, ultima propozitie citata ar trebui sustinuta cu argumente ulerioare sau sa fie lamurita in mod evident, ceea ce nu se intampla. Wollheim, oricum abandoneaza acest punct si schimba subiectul. In primul rand, cu privire la citatul comentat referitor la motive, discutia ar trebui sa fie despre transformarea unui artefact in candidat pentru apreciere, nu despre transfomarea lui in opera de arta. Opinia mea prezentata in 1974 se referea la faptul ca exista doua conditii necesare care combinate sunt suficiente pentru a crea o opera: 1) producerea unui artefact, si 2) conferirea unei candidaturi la apreciere. Wollheim este constient de diferenta pe care o fac intre a fi candidat la apreciere si a fi opera de arta, deoarece o pomeneste in mod clar, spunand ca pentru institutionalisti “Statutul conferit este, mai clar, acela de a fi un candidat pentru apreciere”. In timp ce-si pregatea aceste argumente, el ignora opiniile mele sustinute si scrie ca si cum versiunea

teoriei institutionale din 1974 implica conferirea unui statut de opera de arta. Am incercat in varianta urmatoare sa rezolv aceasta interpretare gresita folosind disjunctia "candidat la apreciere sau opera de arta". In al doilea rand, acest comentariu citat privind motivele este in mod clar gresit; sunt foarte multe feluri de motive pentru a face dintr-un artefact o opera de arta sau pentru a conferi o candidatura la apreciere care nu reprezinta motive ca artefactul sa fie o opera de arta sau un candidat la apreciere. De exemplu, un artist ar putea avea un motiv bun pentru crearea unei anume opere de arta sau a unui candidat la la apreciere care se intentioneaza a promova un punct de vedere particular de tip moral. Sa presupunem ca opera de arta sau candidatul la apreciere dupa ce a fost creat promoveaza punctul de vedere moral. In timp ce acesta este un motiv perfect pentru a manufactura o opera de arta sau un candidat la apreciere, intentionand sa se promoveze un punct de vedere moral sau chiar promovand punctul de vedere moral, nu este o actiune responsabila pentru a fi o opera de arta sau un candidat la apreciere. (Nu pretind ca simpla manufacturare este responsabila ca ceva sa devina opera de arta sau un candidat la apreciere. Nu sustin aceasta idee.) Manufacturarea unei lucrari sau a unui candidat la apreciere cu scopul de a crea anumite calitati estetice ar fi un alt motiv tipic al unei asemenea creatii, dar nici intentia de a crea acel obiect nici constientizarea calitatilor artistice nu sunt responsabile pentru ceea ce il face opera de arta sau candidat la apreciere, de exemplu, la fel cum este manufacturarea. (Din nou, nu afirm ca manufacturarea singura este tot ce conteaza.) Crearea unui obiect non-arta poate fi facuta in mod constient de catre creatorul ei cu intentia aplicarii acestor doua motive intemeiate si transpunandu-le fara ca sa fie constient de ele sau caracteristicile corespunzatoare artefactului sa faca sau chiar sa intentioneze sa faca creatia respectiva opera de arta sau candidat la apreciere al lumii artei. De exemplu, o persoana religioasa ar putea scrie un pamflet cu intentia sa promoveze un punct de vedere moral particular si sa-si dea seama de aceasta concluzie, sau un designer de obiect poate proiecta o cheie fixa sa aiba anumite calitati estetice si la fel, sa-si dea seama de acest aspect la final. In nici unul din aceste cazuri motivele intemeiate din mintea creatorilor sau caracteristicile corespunzatoare artefactelor nu ar face si nici nu ar intentiona sa faca din obiectele create opere de arta sau candidati la apreciere. Subargumentul lui Wollheim in legatura cu primul semnal al dilemei ramane in aer, tragand o concluzie "invalida" fara nici un argument. (Ii amintesc cititorului ca in discutia despre conferirea candidaturii la apreciere aici, de dragul argumentului, revin asupra unei teorii pe care n-o mai sustin.)

Mai sunt cateva motive intemeiate care merita o scurta analiza. Ma refer la motivele care au aparut in variate teorii ale artei: dorinta de a produce o reprezentare, dorinta de a exprima emotii, si asa mai departe. Aceste motive si caracteristicile lor corespunzatoare artefactelor esueaza ca si creatie de arta din aceeasi cauza din care au facut-o motivele anterioare si caracteristicile corespondente, deoarece dorinta si caracteristicile corespondente lui poate fi satisfacuta si transpusa prin productia de nonarta.

Dupa ce trage concluziile argumentarii primului semnal al dilemei, Wollheim provoaca institutionalistii sa dea "cateva dovezi independente… pentru ceea ce intentioneaza sa faca reprezentantii lumii artei" si sa "indice practicile, conventiile, regulile care sunt toate explicite in … lumea artei." El scrie despre marturia tipului de actiuni ale lumii artei la care crede ca s-ar putea gandi institutionalistul:

Aceasta nu trebuie sa fie dovada pentru intreaga lor actiune. Ar putea fi o dovada pentru ca o noua descriere a unei anume actiuni deja identificata este adevarata: asa cum comandarea unei piese muzicale, cumpararea unei picturi dintr-o galerie, scrierea unei monografii pe o sculptura ar trebui sa fie redescrise ca acte ce confera statutul de arta deasupra unor anumite artefacte.

Acest ultim citat arata cat de gresit a inteles Wollheim ceea ce am spus in Arta si Estetica. Am incercat sa dau un raport despre ceea ce se intampla cand arta este creata de artisti. El pare sa creada ca as fi vorbit despre activitati ca si comandarea unei piese muzicale sau cumpararea picturilor ca si actiune de creare a artei – activitati care se invart in jurul artistului si al crearii artei la o distanta considerabila.

La sfarsitul articolului sau Wollheim se intoarce asupra unei discutii despre primul semnal al dilemei. El spune ca exista un subargument care forteaza un institutionalist sa se gandeasca la primul semnal al dilemei, astfel incat institutionalistul "trebuie sa spuna ca a conferi statutul de opera de arta [a se citi candidat la apreciere] unui artefact depinde de bunele intentii, cu consecinta ca conferirea inceteaza a mai fi o trasatura esentiala a artei si astfel cade definitia artei." Inainte de a examina sub-argumentul prin care institutionalistii trebuie sa accepte motivele intemeiate alternative, se presupune cum ar fi daca consecintele presupuse de Wollheim chiar ar functiona. El spune ca

daca ar fi nevoie de motive bune care sa poata conferi statutul artisticitatii sau al candidaturii la apreciere, atunci se renunta la conferire ca o conditie necesara a artei sau a candidaturii la apreciere. Sa luam de exemplu un caz paralel. Se presupune ca un rege sau o regina au nevoie de un motiv intemeiat pentru a conferi demnitatea de cavaler. Sa zicem ca unei persoane i-a fost conferit titlul de cavaler pentru ca se crede ca a omorat un balaur. Credinta ca omul este un ucigas de balauri este un motiv intemeiat pe baza caruia i-a fost conferit titlul de cavaler, dar nu ar fi fost cavaler daca regele sau regina nu i-ar fi conferit statutul (titlul). Conferirea nu "cade" ca o parte necesara a devenirii cavaler doar pentru ca are un motiv intemeiat. Caderea conferirii ca si motiv intemeiat necesar este o generalizare falsa. Nu pretind ca Wollheim imbratiseaza acest tip de generalizare, dar nu vad nici un motiv sa cred ca avea un motiv intemeiat pentru conferirea candidaturii la apreciere (sau a unui statut artistic) ar putea cauza conferirii sa "cada" ca si necesara in cazul creatiei artistice, daca, asa cum m-am gandit in 1974, conferirea ar fi implicata in creatia artistica.

Acum inapoi la sub-argumentul care se presupune ca forteaza institutionalistii sa accepte alternativa motivelor intemeiate. Argumentul lui Wollheim este ca in prezentarea a ceva ca si candidatul la apreciere, prezentatorul trebuie sa aiba in minte ceva despre lucrul prezentat si care vrea sa fie apreciat, iar ceea ce are in minte este ceea ce numeste Wollheim "un motiv intemeiat" . Este adevarat ca in creatia artistica de-a lungul intregii ei istorii artistii au avut motive intemeiate in sensul subliniat de Wollheim. Sunt foarte multe lucruri pe care artistii le asteapta sa fie apreciate la arta lor – calitatile artistice, pozitia politica, viziunea morala, verva stilistica si asa mai departe. Dar dupa ce practica creatiei artistice, cu motive intemeiate invariabil prezente, s-a instalat de ceva vreme, lui Duchamp si celor asemenea lui le-a venit ideea sa prezinte candidati la apreciere din interiorul cadrului lumii artei care nu se asteptau sa fie apreciate de nimeni – adica ei le-au prezentat sfidand chiar motivele intemeiate uzuale. Ceea ce vor sa demonstreze ready-made-urile lui Duchamp esta faptul ca aceasta candidatura la apreciere poate fi conferita si arta creata fara motivele intemeiate uzuale. Exista probabil o analogie care merge mai departe intre creatia artistica si conferirea titlului de cavaler. In zilele in care monarhii aveau putere absoluta erau cazuri, fara indoiala, in care monarhii acordau titlul de cavaler unor persoane fara sa aiba motive intemeiate, pretinzand bineinteles, ca ar fi avut. Adevaratul motiv (cel negativ) putea fi faptul ca persoana era un vechi prieten sau ceva asemanator. In ciuda lipsei de motiv intemeiat, acea persoana ramane totusi cavaler. Nu vreau sa sugerez ca Duchamp are putere absoluta in lumea artei la fel ca si un monarh in lumea politica, dar in mod sigur are o putere de care trebuie sa tinem cont.

Dar sa presupunem de dragul argumentului ca ready-made-urile nu sunt arta si ca artistii au avut intotdeauna si vor avea mereu motive intemeiate pentru conferirea candidaturii la apreciere si pentru creatia artistica. Care este semnificatia faptului de a avea un motiv intemeiat? Mai devreme, Wollheim pare sa sugereze ca motivul intemeiat este cel care face ceva candidat la apreciere sau arta. Aceasta s-a dovedit invalida pentru ca nonarta poate fi creata cu aceleasi bune intentii. Atunci care ar fi semnificatia faptului, daca exista un fapt, ca artistii au intotdeauna motive intemeiate de conferire a candidaturii la apreciere sau pentru creatia artistica? Nici unul, cred, in afara de faptul ca in general oamenilor le place sa aiba un motiv intemeiat pentru orice fac, si intr-o activitate atat de bine pusa la punct ca si creatia artistica, nu ar trebui sa ne surprinda daca vor exista intotdeauna motive intemeiate pentru desfasurarea unei asemenea activitati. Banuiesc ca aceste trasaturi ale creatiei artistice i-au deranjat pe multi la "trucajele" lui Duchamp& co.

Sub-argumentul lui Wolhheim privind primul semnal al dilemei esueaza in toate conjucturile. Exista tot felul de motive pentru transformarea unui artefact intr-o opera de arta sau intr-un candidat la apreciere care nu sunt in sine motive pentru a fi opera de arta sau candidat la apreciere. In plus, a avea motive intemeiate pentru conferirea artisticitatii sau candidaturii la apreciere asemeni intentiei de a realiza anumite calitati estetice, promoveaza un punct de vedere moral, si asemenea nu este ceea ce face o opera de arta arta sau ceva candidat la apreciere. De asemenea, nu exista justificare pentru a crede ca a avea motive intemeiate ar cauza "caderea" conferirii esentiala, daca conferirea ar fi implicata in creatia artistica.

Revin acum asupra celui de-al doilea semnal al dilemei lui Wollheim. El presupune in mod corect ca un institutionalist nu va alege in mod voluntar prima parte ci mai degraba pe cea de a doua. El scrie ca un institutionalist ar nega ca reprezentantii lumii artei au nevoie de motive intemeiate pentru conferirea statutului corespunzator unui artefact. Tot ce are nevoie (va spune el [institutionalistul]) este ca ei insisi au statutul corespunzator: sa ceara mai mult inseamna sa tradeze o confuzie serioasa. Confuzia s-ar produce intre conditiile sub care ceva este (sau

devine) opera de arta si conditiile sub care o opera de arta este una de valoare. Sa afirm ca ceva este opera de arta depinde, direct sau indirect, numai de statut: prin contrast, sa afirm ca o opera de arta este una de valoare cere sa fie sprijinita de motive, si nu primeste niciun suport de la statut.

Acum, ca mai devreme, Wollheim nu are o pozitie corecta, in pasajul citat, fata de cel de-al doilea aspect al problemei, dar in 1980 in mod sigur as fi ales cel de-al doilea aspect al problemei daca se presupunea ca pentru ca ceva sa fie candidat la apreciere depinde de conferirea de catre cineva cu imaginatie si cunostinte relevante, i.e., adica cineva care sa aiba rol de artist. Chiar daca ar fi fost cazul ca sa existe intodeauna un motiv intemeiat cand este conferita candidatura la apreciere, as fi ales al doilea aspect al problemei in sensul ca as fi pretins ca nu motivul ci conferirea ca avand loc in interiorul structurilor intentionale relevante ca fiind responsabila pentru devenirea candidatului la apreciere un candidat la lumea artistica. Deci Wollheim a rastalmacit gresit ceea ce am afirmat eu. Alegerea mea nu a fost condusa de incercarea de a evita o confuzie intre a fi arta si a fi arta de valoare; alegerea mea a fost condusa de dorinta de a descrie procesul prin care este creata arta, despre care atunci am crezut ca e implicat (in parte) in conferirea candidaturii la apreciere. Odata ce s-a demonstrat asta, chiar si daca ar exista intotdeauna un motiv intemeiat, institutionalistii nu sunt fortati sa spuna ca a avea un motiv intemeiat este ceea ce face ceva candidat la apreciere sau opera de arta, iar apoi, a doua alternativa, cum am mai scris, nu este un semnal al dilemei ci o alternativa perfect acceptabila. Candidatura la apreciere poate fi conferita si arta facuta independent de motiv, chiar daca exista motivele intemeiate intotdeauna. Pot accepta ambele semnale ale dilemei lui Wollheim asa cum am reformulat-o. Am ajuns la concluzia ca varianta teoriei institutionale din 1974 era gresita dar nu din motivele oferite de Wollheim.

Wollheim are dreptate intr-un singur punct, si atunci, si acum am vrut sa evit confuzia dintre a fi arta si a fi arta de valoare. Aparent Wollheim stie ca este o greseala sa incerci sa distingi intre arta si arta de valoare; el spune ca facand aceasta distinctie nesocotim doua intuitii puternice de care dispunem. Prima intuitie se dovedeste a fi intrupata de aceasta asertiune "pare un gand bine conturat acela ca reflectia asupra naturii artei joaca un rol important in determinarea standardelor prin care sunt evaluate lucrarile de arta." Daca imitatia, expresia sau astfel de teorii asemanatoare despre natura artei ar fi adevarate, atunci cererea lui Wollheim ar fi justificata. De exemplu, daca natura artei ar fi imitatia, atunci reflectiile ar revela, fara indoiala, ca cu cat imitatia e mai buna cu atat valoarea artei e mai mare. Intuitia la care face aici apel Wollheim este o teorie incarcata, impovarata. Totul depinde, astfel, de natura care urmeaza sa fie reflectata cand este reflectata natura artei. Prima "intuitie" a lui Wollheim doar presupune ca o anume teorie particulara a artei alta decat cea institutionala este adevarata si astfel solicita problema. A doua intuitie "este ca exista ceva important in statutul de a fi opera de arta … [si] daca operele de arta isi deriva statutul din conferire, iar statutul poate fi conferit fara nici un motiv intemeiat, importanta statutului e pusa serios la indoiala" statutul de a fi opera de arta este important, iar motivul este ca clasa operelor de arta contine un numar larg de articole foarte valoroase. Clasa lucrarilor de arta contine de asemenea multe lucrari mediocre, si multe chiar slabe, si acesta este motivul pentru care as dori sa disting intre a fi arta si a fi arta de valoare. Este necesar sa avem un mod de a vorbi despre arta mediocra si arta slaba.

La sfarsitul acestui eseu, Wollheim comenteaza ca institutionalistii au facut prea mult caz de Duchamp. El scrie ca institutionalistii au fost profund impresionati de fenomenul Marcel Duchamp si de readymade-urile sale. … Ar fi in mod sigur o intelegere gresita a intentiilor lui Duchamp … sa crezi ca existenta readymade-urilor cere teoriei estetice sa fie reformulata intr-un mod incat sa reprezinte un obiect ca Fantana ca pe un caz central al unei opere de arta. Dimpotriva, pare mai mult o extraconditie a adecvarii unei teorii estetice contemporane ca obiecte ca readymade-ul lui Duchamp, care este puternic ambiguu, foarte provocator, si in mod clar ironic in relatia cu arta, ar trebui sa aiba aceste caracteristici generale conservate in interiorul teoriei, sau teoria ar trebui sa fie suficient de sofisticata sa recunoasca astfel de cazuri speciale drept ceea ce sunt. (sublinierile imi apartin)

O serie de comentarii se impun aici. In primul rand, teoria institutionala nu este una estetica, este o teorie a artei. In al doilea rand, teoria nu pretinde ca readymade-urile sunt cazuri centrale ale operelor de arta; le priveste ca pe lucrari de arta care sunt folositoare in revelarea matricei prin care exista operele de arta deoarece readymade-urilor le lipseste trasaturile interesante obisnuite ale artei. In termenii lui Wollheim, teoria institutionala priveste readymade-urile ca lucrari de arta care exista independent de motivele intemeiate obisnuite. Am sugerat chiar posibilitatea ca ele sa nu fie lucrari de arta dar se reveleaza intr-un mod relevant datorita faptului ca anumite persoane le cred in mod gresit a fi arta. (Bineinteles, acest ultim punct a fost facut patru ani dupa ce lucrarea lui Wollheim a fost publicata.) In

sfarsit, am fost intotdeauna constient ca readymade-urile sunt ambigue, provocatoare, ironice, ca sunt cazuri speciale. Ma indoiesc ca cineva poate crede ca nu exista arta ambigua, provocatoare si ironica sau ca arta nu ar fi un caz special in anumite cazuri.

In incheierea acestui capitol dedicat istoriei teoriei institutionale, observ ca cativa filosofi in ultimii ani au dezvoltat o teorie a artei care este institutionala sau cuprinde aspecte institutionale. Terry Diffey, in 1969, intr-un articol intitulat "Republica Artei" propune o tip de teorie institutionala, nu de tipul celei antropologice ca in cazul meu. Cum s-a observat in capitolul 2, Stephen Davies, in procesul de critica a opiniilor mele, schiteaza o teorie institutionala a artei, ale carei notiuni centrale sugereaza ca creatia artistica deriva din exercitarea autoritatii. El, totusi, nici nu dezvolta si nici nu-si argumenteaza aceasta idee. Incercarea lui Noel Carroll de a indentifica operele de arta se dovedeste a presupune o teorie institutionala a artei cand presupozitiile sunt descoperite.

5. Teoria evaluarii artei

In acest capitol merg mai departe spre subiectul despre cum este posibila evaluarea artei. Voi face aceasta oferind intai un scurt sumar al cartii mele Evaluarea Artei, publicata in 1988, si apoi raspunzand la trei recenzii ale aceste carti. Raspunsul la recenzii va ilustra mai departe detalii ale evolutiei teoriei de asemenea si o demonstratie despre cum ideile si argumentatiile filozofice pot fi gresit intelese.

In acest sumar, as dori sa impartasesc din sensul cartii mele, Evaluarea Artei. Cartea mea se concentreaza pe teoriile sau observatiile teoretice a opt filozofi: Paul Ziff, Monroe Beardsley, Frank Sibley, Nelson Goodman, Nicholas Wolterstorff, David Hume, Bruce Vermazen, si J. O. Urmson. Am spus in Prefata, referitor la lucrarile acestor filozofi ca voi incerca "sa organizez ideile lor, sa scap de ceea ce este gresit in teoriile lor, sa umplu golurile si sa compun o teorie care este adecvata gandirii mele de acum."

In capitolul intai am subliniat tipuri variate de teorii ale evaluarii. Am observat ca acesti opt filozofi pe care ii voi discuta, toti imbratiseaza teorii instrumentaliste, i.e., teorii care atribuie valorii artei abilitatea de a produce experiente valoroase. Ma preocupa in aceasta carte teoriile instrumentaliste. Fiecare teorie are anumite probleme standard cu care ma confrunt.1) Nu trebuie aratat numai cum capata arta valoare, trebuie aratat cum lucrari individuale au valori specifice cum ar fi sa fie bune, excelente, mediocre, si altele asemenea. 2) Fiecare teorie trebuie sa se lupte cu relativismul. 3) Fiecare teorie trebuie sa aiba o anumita relatare a principiilor evaluative, chiar daca ar fi numai ca sa pretinda ca nu exista astfel de principii.

In capitolul 2, am subliniat fundalul istoric al catorva teorii cu care voi avea de-a face, dar nu voi spune spune nimic mai mult despre acest capitol aici. De asemenea voi omite discutia din capitolul lui Ziff, "Ratiuni in Critica Artei" si voi trece direct la o relatare din capitolul 4 care discuta teoria lui Beardsley. Teoria lui Beardsley ridica toate intrebarile relevante si serveste ca ghid de-a lungul cartii.

Teoria evaluativa a lui Beardsley se bazeaza pe conceptia sa despre experienta estetica. Pentru el operele de arta sunt valoroase instrumental pentru ca ele pot produce experiente estetice care sunt valoroase. Conform lui Beardsley, experientele estetice au un pol obiectiv, o opera de arta cu proprietati obiective de armonie, sensibilitate si complexitate, si un pol subiectiv, raspunsul unei persoane care cuprinde proprietatile subiective ale armoniei (sau de exemplu, sentimentelor), sensibilitatii si complexitatii. Proprietatile obiective ale unei opere de arta sunt alese sa provoace proprietatile subiective dintr-o persoana. Astfel, o lucrare de arta este valoroasa deoarece este cauza unor experiente estetice valoroase din care opera de arta este o parte obiectiva.

Beardsley sustine ca obiectele experientei estetice sunt eliberate din preocuparile trecutului sau viitorului sau stabilesc o distanta afectiva. Aceasta este versiunea lui Beardsley despre ideile estetice schopenhaueriene si anume ca experientele estetice sunt detasate. Daca o opera de arta ca obiect al experientei estetice cuprinde aspecte care se refera la lucruri din lumea din afara experientei, atunci datorita naturii detasate a experientei estetice, legaturile referentiale ale operei sunt despartite de experienta. Prin urmare, caracteristicile care se refera la lucruri din afara experientei

estetice nu pot juca nici un rol in evaluarea artei deoarece ele nu contribuie la experienta estetica. Din punctul de vedere al lui Beardsley, doar proprietatile interioare si nonreferentiale ale artei, i.e., proprietatile estetice de armonie, sensibilitate si complexitate contribuie la experienta estetica si deci, la valoarea artistica a operelor de arta. Astfel, caracteristicile referentiale ale operelor de arta cum ar fi continutul cognitiv sau moral sunt considerate ca neimportante in mod explicit de catre Beardsley in evaluarea artei.

Beardsley crede ca sunt trei principii implicate in judecata despre valoarea artistica:

O lucrare armonioasa intotdeauna are o anumita valoare.
O lucrare sensibila intotdeauna are o anumita valoare.
O lucrare complexa intotdeauna are o anumita valoare.

Beardsley este constient ca concluzia "Aceasta lucrare de arta este valoroasa" nu poate fi dedusa folosind oricare din aceste trei principii. Principiile nu sunt indeajuns de tari; principiile folosesc predicatul slab "are o anumita valoare" iar concluzia foloseste predicatul tare "este valoroasa". Ca un rezultat al nedeductibilitatii unei concluzii tari din principii slabe, Beardsley concluzioneaza ca judecati evaluative nu pot fi deductive. El sugereaza ca sunt inductive dar niciodata nu incearca sa demonstreze aceasta. Teoria sa, in orice caz, sustine judecata evaluativa deductiva daca ceva slabeste predicatul evaluativ al concluziei din "este valoroasa" in "are o anumita valoare". Atunci apare judecata evaluativa deductiva astfel:

O lucrare armonioasa intotdeauna are o anumita valoare.

Aceasta lucrare este armonioasa.

Deci, aceasta lucrare are o anumita valoare.

Dar chiar si asa, teoria lui Beardley, asa cum o declara el, nu poate sustine deductiv o concluzie precum "Aceasta lucrare este valoroasa".

O privire atenta asupra teoriei lui Beardsley, in orice caz, vadeste ca acesta implica principii cu predicate tari, desi nu a fost constient. Astfel de principii se refera mai repede la experienta estetica decat la proprietatile operei de arta. Un exemplu al unui asemenea principiu este:

Experiente estetice de o reala amploare sunt intotdeauna valoroase.

Un astfel de principiu impreuna cu o premisa despre producerea de catre o opera de arta a unei experiente estetice de o reala amploare implica concluzia "Aceasta lucrare de arta este valoroasa". Prin urmare teoria lui Beardsley are principii slabe cu predicate slabe precum "are o anumita valoare" si principii tari cu predicate tari precum "este valoroasa". Ambele tipuri de principii ofera o baza pentru judecarea evaluativa deductiva.

Atac teoria lui Beardsley despre judecarea evaluativa de la fundamente – experienta estetica. Argumentez ca exista multe cazuri de experiente artistice specifice care nu sunt detasate, deci, cazuri in care proprietatile referentiale ale artei joaca un rol important. Astfel, sistemul evaluativ al lui Beardsley se prabuseste, si atat principiul tare, cat si cel slab sunt lasate fara temei.

Capitolul 5 este dedicat criticii aduse de catre Sibley teoriei lui Beardsley. Punctul de vedere al lui Sibley ofera o modalitate de a sprijini principiile slabe. Beardsley a continuat sa sustina ca sunt trei si numai trei criterii de evaluare obiective – armonie, intensitate si complexitate- si ca aceste trei criterii intotdeauna influenteaza pozitiv atunci cand sunt prezente intr-o opera de arta. Voi omite detaliile atacului lui Sibley asupra criteriilor lui Beardsley, insa Sibley continua sa sustina ca sunt multe, mult mai multe criterii , atat pozitive, cat si negative. Sibley sustine, deasemenea, ca pana si un criteriu pozitiv ar putea sa nu influenteze intocmai, prezent fiind intr-o opera de arta. Desi nu se exprima exact in acest mod, dupa Sibley sunt multe principii slabe pozitive si multe principii slabe negative. De exemplu:

Armonia intr-o lucrare (izolat de celelalte proprietati) are intotdeauna o anumita valoare.

Excesul intr-o lucrare (izolat de celelalte proprietati) are intotdeauna o anumita lipsa de valoare.

Si asa mai departe.

Clauza de separare din fiecare principiu exista ca sa indice ca, de exemplu armonia este valoroasa in sine, daca interactioneaza cu alte proprietati ale lucrarii intr-un anumit mod, poate reduce valoarea lucrarii. Punctul de vedere al lui Sibley permite astfel judecatii evaluative deductive sa slabeasca concluziile.

Nimic din ce spune Sibley nu ofera nici o cale de a sustine principiile tari.

Principalul rezultat al capitolelor 6 si 7 care se refera la Goodman si Wolterstorff, este de a introduce valori artistice altele decat cele estetice. Aceste alte valori sunt caracterizate ca si tipuri diferite de valoare cognitiva sau ne-apreciere. (Prin "ne-apreciere" nu ma refer la "lipsa valorii" ci la opusul acesteia.) De exemplu, caracterizez ceea ce numesc "valoare imitativa". In terminologia culeasa de la Wolterstorff, caracterizez valoarea imitativa ca valoare care deriva din satisfactia de a observa ca lumea unei opere de arta este valabila in realitate intr-o anumita privinta. De asemenea caracterizez ceea ce numesc "valoare cognitiva referent-centrata sau ne-apreciere" ca valoare sau ne-apreciere care deriva din valoarea sau ne-aprecierea unui obiect, eveniment, sau conditii care reprezinta aspecte ale operei de arta. Un exemplu de acest gen de ne-apreciere cognitiva e cazul citat la sfarsitul lucrarii "Despre Criteriile Gustului" al lui Hume in care cazul bigotismului religios este prezentat intr-un mod aprobativ intr-o piesa.

Astfel, sunt introduse principiile slabe care implica problemele cognitive. De exemplu:

Valabilitatea in realitate intr-o anumita privinta intr-o lucrare de arta (izolat de celelalte proprietati ale lucrarii) are intodeauna o anumita valoare.

Reprezentarea in lucrarea de arta a oricarui lucru de valoare (izolat de celelalte proprietati ale lucrarii) are intotdeauna o anumita valoare.

Rog sa se observe ca aceste principii slabe garanteaza numai un volum minim de valoare, desi in lucrarile de arta date acest tip de valoare poate fi considerabil.

Principala sarcina a capitolului 8 este sa examinez tratarea relativismului la Hume asa cum se leaga de teoriile care se sprijina pe valoarea intrinseca ca si fundament, la fel ca si sarcina mea si a intregului volum de teorii pe care le discut. Punctul principal aici este ca persoane diferite pot in mod intrinsec sa valorifice lucrari si proprietati ale lucrarilor in mod diferit. Cum s-a observat, marea majoritate a teoriilor discutate in carte sunt bazate pe evaluarea intrinseca si deci, amenintate de relativism. Nici una dintre aceste teorii cu valoare intrinseca de baza, cu exceptia celei a lui Hume, nu pune in discutie subiectul relativismului. Teoria lui Beardsley este o exceptie clara a abordarii valorii intrinsece. Beardsley declara ca experienta estetica, care subliniaza valoarea instrumentala a artei, este in sine de asemenea instrumental valoroasa. Beardsley incearca sa evite relativismul declarand ca intreaga valoare este valoare instrumentala, asadar, nu subiect pentru diverse estimari.

Asa cum se stie, Hume dezvolta o abordare de judecata calificata, scopul careia este ca atunci cand persoanele difera, sa arate ca una din parti are dreptate. Argumentez ca acesta are succes in esenta in masura in care diferentele sunt legate de judecatile calificate ale veridicitatii cognitive. Insa Hume admite ca exista diferente ireprosabile care deriva din latura noastra afectiva; astfel, Hume conclude ca un anume grad al relativismului este inevitabil, si sunt acord.

Principala sarcina a capitolului final este sa dezvolte o relatare a evaluarilor tari ale lucrarii de arta specifice, de exemplu, "Aceasta lucrare de arta este buna", "Aceasta lucrare de arta este slaba" si asa mai departe. Dat acceptul relativismului, aceste evaluari tari sunt limitate la domeniile persoanelor care sunt de acord cu valoarea sau non-valoarea proprietatilor implicate.

De cand sunt implicate doar principiile slabe, nu este posibil sa se construiasca o relatare deductiva in care principiile cu predicate precum "bune", "slabe" si "excelente" sa joace vreun rol. Asadar trebuie gasita o alta cale pentru a da sens evaluarilor critice tari.

Incercarea mea de a relata evaluari tari se foloseste de relatarea lui Bruce Vermazen despre cum comparatiile valorii pot fi facute intre anumite si nu toate perechile de lucrari de arta. Daca o pereche de lucrari au exact aceleasi proprietati evaluative si valorile de ierarhizare ale acestora sunt de un anumit gen, atunci o comparatie a valorii poate fi facuta de o pereche de lucrari.

De exemplu, daca o pereche de lucrari in care fiecare are proprietati evaluative A, B si C si daca valorile primei lucrari pentru toate cele trei proprietati sunt mai inalte decat valorile celei de-a doua lucrari, atunci prima este mai buna decat aceasta. Folosind numerele de ierarhizare pentru valori aceasta poate fi ilustrata in felul urmator.

Prima lucrare (A3, B2, C2)
A doua lucrare (A2, B1, C1)

Pe de alta parte, unele perechi de lucrari cu aceleasi proprietati nu pot fi comparate. De exemplu:

A treia lucrare (A3, B2, C1)
A patra lucrare (A1, B2, C3)

Fiecare din cele trei proprietati ale lucrarilor a treia si a patra poate fi comparata cu perechea ei, insa cele doua lucrari ca si intreg, nu. Apropos, se poate alege sirul de ierarhizare 1, 2, 3 sau un sir de ierarhizare mai lung pentru o proprietate data bazata pe numarul de distinctii de ierarhizare care poate fi facuta in cazul proprietatilor pe baza experientelor acestei proprietati.

Astfel, acest fel de siruri sunt subiecte supuse schimbarii. Se poate alege un sir de ierarhizari 1, 2, 3 pentru proprietatea A si altul 1, 2, 3, 4, 5 pentru proprietatea B. Aceasta inseamna ca este posibil sa distingem trei irarhizari distincte de diferenta pentru proprietatea A si cinci pentru proprietatea B.

Dar, chiar daca nu pot fi comparate fiecare pereche de lucrari, fiecare lucrare in parte poate fi comparata cu o anume alta lucrare actuala sau imaginata. Sa presupunem o a patra lucrare (A1, B2, C3) ca fiind o lucrare actuala. Desi nu poate fi comparata cu a treia lucrare, poate fi comparata cu o lucrare actuala sau imaginata (A2, B2, C3) care este mai buna. Dat fiind ca aceasta se poate realiza cu ajutorul schemei lui Vermazen, am construit ceea ce am numit o matrice de comparatie. Folosind cea de-a patra lucrare ca lucrare de baza si scotand literele conventionale, obtinem de exemplu, aceasta matrice:

(3, 3, 3)
(3, 2, 3) – (2, 3, 3)
(2, 2, 3) – (1, 3, 3)
(1, 2, 3)
(1, 2, 2) – (1, 1, 3)
(1, 2, 1) – (1, 1, 2)
(1, 1, 1)

Lucrarea de baza, (1, 2, 3) incadrata de asterisc, este mai buna decat oricare din lucrarile de dedesubtul ei, si mai slaba decat oricare din lucrarile de deasupra ei. Aceeasi formula este valabila pentru orice lucrare din matrice. Lucrarile imperecheate prin liniuta nu pot fi comparate. Astfel poate fi construita pentru orice lucrare actuala, o matrice constand din lucrari imaginate sau actuale. Mai departe afirm ca atunci cand cineva afirma in mod categoric ca o lucrare este excelenta, acea persoana spune de fapt ca se afla in varful matricii. Cand o lucrare este buna ea se afla intr-o pozitie inalta in matrice, cand este slaba , se afla intr-o pozitie joasa.

Cand numerele de ierarhizare folosite ajung mult peste 3, matricea incepe sa devina greu de gestionat. In consecinta, am oferit ceea ce am numit matrici simplificate pentru cazuri cu numere mari in ierarhizarea valorii. De exemplu:

A B C / 4, 3 / *(5, 3, 2)* / 4, 2, 1 / 3, 1 / 2 / 1

Aceasta echivaleaza cu plasarea fiecarei proprietati de baza a unei lucrari evaluate independent in interiorul propriului sir de ierarhizari. Aceasta matrice simplificata isi propune ca dea sensul pozitiei in care lucrarea de baza pica in interiorul propriei matrici de comparatie.

In final vreau sa atrag atentia asupra a doua obiective din discutia mea despre matricile comparative care nu au aparut in descrierea sumarului cartii mele. In unele matrici comparative am folosit zero ca sa indic faptul ca lucrarii ii lipseste o proprietate evaluabila independenta particular. Aceasta a fost o greseala deoarece aceasta folosire a lui zero nu este o gradare care sa fie singura modalitate de folosire pe care poate sa le aiba numerele in matrici. In unele matrici am folosit numere ca "-1" sau "-2" ca sa indic faptul ca lucrarea de arta are o anumita proprietate de nonvaloare particulara. Folosirea lui "-" nu a vrut sa sugereze ca numerele ar fi altceva decat numere de gradare.

Revin acum asupra raspunsului la trei recenzii la cartea mea, Evaluarea Artei. Aceste recenzii apartin lui Richard Gaskin publicata in The British Journal of Aesthetics, Francis Sparshott in Philosophy and Phenomenological Research, si Cynthia Freeland in The Philosophical Review, recenzia lui Freeland caracterizeaza cartea mea folosind limbaj de genul "necalificat", "greseli de interpretare majore", "absurd", "pedant", "obsedat", "naiv", "posibil represiv". Recenziei lui Sparshott ii lipseste limbajul defaimator. Gasking gaseste cateva lucruri bune de spus dar in cea mai mare parte considera cartea ca fiind " pur is simplu incoerenta" si "un nonsens total". Aproape tot ce afirma Freeland, Sparshott si Gaskin sunt ori afirmatii false ori confuzii. De obicei nu raspund la recenzii dar acestea trei includ greseli de intelegere a textului si distorsionari atat de serioase incat am simtit ca e necesar sa o fac.

Freeland si Sparshott ma trag la raspundere pentru oferirea unui raport istoric al evaluarii caruia ii lipsesc discutiile asupra catorva filosofi. Freeland ii citeaza pe Hegel, Schelling, Schiller, Nietzsche, Collingwood, Croce, Tolstoy, marxistii si freudienii. Sparshott ii citeaza si el pe Hegel si Croce si ii adauga pe Heidegger, Ingarden, Lukacs, Gadamer si Adorno. Sparshott scrie "Nu conteaza daca Dickie se incredinteaza in mod explicit (cum bineinteles care are dreptul sa o faca) unui anumit tip de filosofie …. Dar el vorbeste despre filosofie in general, si nu sugereaza nicaieri ca exista si alte moduri alternative de a face filosofia artei." Personal m-am incredintat traditiei analitice si am presupus ca cititorii au recunoscut aceasta – asa cum a facut-o si Gaskin. Nu am discutat despre Collingwood si Tolstoy pentru ca nu cred ca idelile lor contribuie cu ceva la o teorie moderna a evaluarii artei. Observ ca Freeland si Sparshott citeaza ca lipsind numai filosofi europeni.

Freeland incepe cu o propozitie a ceea ce ea considera a fi scopul meu general. Ea spune, "in noua sa carte Evaluarea Artei George Dickie sta departe de … captivantele probleme actuale, cautand in schimb sa ofere o relatare "precisa" despre cum "sa ajungem la o evaluare specifica rezonabila a operelor de arta"." Evaluarile specifice sunt numai unul din multele lucruri pe care le discut in cartea mea. Propozitia citata din recenzia lui Freeland despre scopul meu general este una pe care ea a imbinat-o din doua propozitii diferite luate din doua pagini diferite din cartea mea. Multe din citatele ei compuse din fragmente se trag dintr-o propozitie de la finalul cartii care spune, "am afirmat mai devreme ca nu exista o cale mai buna sau poate nici una de a ajunge la o evaluare specifica rezonabila a operei de arta" Aici vorbeam despre predicate de evaluare specifice cum ar fi "este buna" si "este excelenta". Nu trageam o concluzie generala. Cuvantul "precis" din propozitia sa alcatuita din fragmente vine aparent dintr-o alta pagina unde am scris "Observatiile mele (despre evaluarea specifica) sunt relatari ale filosofilor despre logica ce subliniaza evaluarile (specifice) critice si cum ar fi aceste evaluari daca ar fi cat de precise ar fi posibil." Sa vorbesti despre a face evaluari specifice "cat de precise ar fi posibil" este foarte diferit de a spune ca ele sunt precise. Am fost foarte exact in discutia despre evaluarile specifice care nu pot fi precise ci doar pe cat de precise este posibil sa fie.

Freeland scrie, "Unul din obiectivele abordarii lui Dickie este sa acorde continuturilor si trasaturilor congnitive ale operelor de arta un rol in contributia la excelenta artistica a acestora. Aceasta miscare este necesara, crede el, pentru a contracara directia formalista pe care a luat-o estetica atunci cand s-a intamplat sa urmeze pe Schopenhauer mai degraba decat abordarile practice ale teoreticienilor britanici ai gustului. (Dickie nu ia niciodata in considerare posibilitatea ca formalismul in estetica poate sa fie un raspuns la insasi schimbarile in arta.)" Cand vorbesc despre estetica ce ii urmeaza lui Schopenhauer eram preocupat de respingerea referintelor artistice, nu cu formalismul. Schopenhauer nu este un formalist; de exemplu nimic din ideile sale nu se opune frumusetii pure a culorii sa fie un obiect a ceea ce el numeste constiinta estetica. Formalismul este un fel de respingere a referintelor artistice dar aceasta este deja in afara subiectului.

Freeman spune despre mine, “Este obsedat de contabilizare: ni se spune ca sunt unsprezece locatii pentru experientele estetice in Beardsley, si ca Hume are treizeci si trei descrieri ale proprietatilor placerii sau neplacerii.” Ceea ce am scris despre Beardsley suna asa “Sunt unsprezece locatii in experienta estetica asa cum sunt concepute de Beardsley in care este posibil sa avem acces experential.” Nu ma refeream la locatii pentru experiente estetice ci la locatii din interiorul experientelor estetice asa cum sunt ele concepute de Beardsley si despre cum ar trebui sa functioneze masuratorile in relatarea sa. De asemenea, ea omite sa observe ca in citarea unui larg numar de frumuseti si cusururi mentionate de Hume, am aratat cat de diferite sunt idelile lui Hume de cele ale lui Hutchenson in care obiectul frumusetii este complexul unic al proprietatii uniformitatii in varietate. Acest aspect ce priveste teoria lui Hume este important deoarece progresul sau s-a pierdut intr-un fel, cand Kant a revenit la teoria proprietatii unice.

Freeland caracterizeaza matricele mele comparative ca avand un “aspect bizantin”. Ea spune de asemenea, “O lucrare care are cateva proprietati evaluative poate fi oricand evaluata intr-o matrice comparativa situand-o in legatura cu lucrari actuale sau posibile care sunt putin mai bune sau mai rele in ce priveste aceste asemenea proprietati.” Aceasta afirmatie este foarte gresita. Intr-o matrice comparativa, o lucrare este situata in legatura nu numai cu o lucrare actuala sau posibila care ar fi mai buna sau mai rea dar de asemenea este situata in legatura cu lucrari mult mai bune sau mai rele sau chiar foarte rele sau foarte bune. Intreaga ideea a matricelor comparative este de a avea o intreaga gama de posibile lucrari cu reprezentari ale unui anume gen de proprietati evaluative independente.

Freeland scrie “Asemenea comparatii se pot indeplini printr-o metoda arbitrara acceptata a unei scari numerice desemnata sa evalueze proprietati ale operelor de arta.” Nu este nimic arbitrar in ce priveste desemnarea unui sir numeric de proprietati de valoare; ele depind de numarul de diferente distincte pe care cineva desemnat le poate observa printre cazurile proprietatilor evaluate. Am scris despre ilustrarea naturii matricilor comparative, “In discutia anterioara, am folosit in mod arbitrar valorile 1, 2, 3. Probabil o scara de 1, 2, 3, 4, 5 ar fi fost mai buna permitand diferentieri mai subtile.” Am subliniat ca am folosit in mod arbitrar scara mai mica mai degraba decat cea mai mare ca sa ilustrez natura matricii. Freeland a confundat desemnarea sirurilor de numere de proprietati de valoare cu ce am spus despre selectarea unei scari intr-o ilustrare.

Freeland concluzioneaza “Daca interpretarea este, dupa cum argumenteaza Dickie, prioritara identificarii operei de arta, si deci prioritara identificarii proprietatilor ei estetice, atunci critica nu poate avansa asa simplu cum crede Dickie de la proprietatile estetice aparente ale lucrarii catre o evaluare critica.” Aceasta concluzie pripita nu are niciun fundament in cartea mea; nu am spus nimic despre interpretare si nici macar nu am sugerat ca este irelevanta pentru evaluare. Interpretarea intradevar precede evaluarea , dar cartea mea este in legatura cu logica evaluarii artei, nu cu interpretarea.

Intr-un pasaj dificil care aparent deriva din ceea ce ea a inteles ca am afirmat despre relativism, Freeland intreaba “Criticii care reevalueaza arta vestica din punctul de vedere al rasei, clasei, sau sexului, sunt “in opozitie nevinovata” cu mai traditionalii istorici ai artei instruiti in sisteme de cunostinte?” Am argumentat ca trasaturile morale ale artei sunt importante pentru evaluare, deci nu cred ca un dezacord despre un aspect moral important ca rasa, clasa sau sexul va fi nevinovat, ca si un dezacord asupra unei proprietati estetice cum ar putea fi concizia, de exemplu. De alminteri, unei teorii despre logica evaluarii artei nu ar trebui sa i se ceara sa rezolve probleme morale dificile.

Freeland critica relatarea mea despre teoria lui Goodman ca avand o “greseala de interpretare majora”. Ea scria ca eu as caracteriza pe Goodman “ca fiind angajat in acelasi gen de initiativa ca si Beardsley, oferind o teorie care ‘isi propune sa evalueze arta pe bazele abilitatii ei de a produce experiente estetice…’” Ea concluzioneaza “este inselator sa vorbesti ca si cum el [Goodman] pune greutate pe notiunea de ‘experienta estetica’. Nu ajuta prea mult nici faptul ca Dickie recunoaste ca ideile lui Goodman … sunt diferite de cele ale lui Beardsley.” Am afirmat ca Goodman si Beardsley sunt angajati in acelasi gen de intreprindere numai in aceea ca amandoi sustin teorii instrumentaliste. Ma refer la “experiente estetice” in legatura cu Goodman deoarece el foloseste expresia la paginile 256 si 257 in Limbajul Artei in discutarea simbolizarii. Nu numai ca am spus ca ideile lui Goodman despre experienta estetica sunt diferite de ale lui Beardsley, am afirmat chiar ca sunt diametral opuse. Asa cum am mentionat, din punctul sau de vedere al intelesului istoric, folosirea expresiei de catre Goodman de “experienta estetica” este

inselatoare si creeaza confuzie, dar el foloseste aceasta expresie iar eu doar l-am urmat pe el in folosirea ei in legatura cu acesta.

Freeland afirma ca il rastalmacesc pe Goodman deoarece el “nu ar putea fi mai categoric in legatura cu dezinteresul sau fata de proiectarea evaluarii.” Ea citeaza remarcile sale cum ca “concentrarea excesiva in problema execelentei a fost responsabila … pentru comprimarea si distorsionarea interogatiilor estetice.” De asemenea ii citeaza “un criteriu al meritului estetic nu mai este scopul major al esteticii decat este criteriul virtutii scopul major al psihologiei.” Chiar daca Goodman are un interes minor in teoria evaluarii, totusi teoria sa are implicatii clare pentru o asemenea teorie. Asa cum spune Beardsley despre ultima propozitie a lui Goodman citata de Freeland, “Chiar daca admitem …[remarca lui Goodman] … ramane faptul ca [criteriul meritului] este cel putin un scop major al esteticii… .” In ce priveste primul citat al lui Goodman, nu recomand nici eu concetrarea excesiva asupra evaluarii.

Amandoi Freeland si Sparshott ma acuza de interpretare gresita cand vorbesc despre criteriile meritului artistic ale lui Goodman ca insemnand cat de bine semnifica arta ceea ce semnifica si in acelasi timp eficacitatea cognitiva. Comentand pe marginea pasajului citat din Goodman, Sparshott scrie, “Pasajul citat de Dickie suna mai mult ca o versiune a unui gen de teorii mai largi conform careia valorile cognitive ale artei constau in desfasurarea si dezvoltarea mijloacelor de cunoastere in sine. Dar nu exista niciun loc pentru o asemenea teorie in schema lui Dickie, deci ‘eficacitatea cognitiva’ de la pagina 258 a Limbajului Artei, si ceea ce are de spus Goodman despre arta reiese din textul care inconjoara aceasta pagina. Sa vorbesc despre eficacitatea cognitiva nu e ceva pe care l-am importat in discutiile mele despre Goodman. Goodman vorbeste despre experienta artistica ca fiind ceea ce ne face capabili sa vedem lumea intr-o lumina noua, dar abilitatea artei de a ne ajuta sa vedem lumea intr-o lumina noua deriva din referirea ei la lumea insasi – din ceea ce Goodman numeste eficacitatea ei cognitiva. Apropo, m-am concentrat pe dezacordul evident dintre Goodman si Beardsley asupra semnificatiei atributiilor artei in lume pentru evaluarea artei. Am folosit teoria lui Goodman pentru a incerca sa arat ca Beardsley greseste in acest punct.

Sparshott incepe astefel, “El [Dickie] e clar asupra aspectului ca o teorie adecvata a evaluarii trebuie sa evite relativismul.” Nu am afirmat asa ceva despre relativism. Cand la sfarsitul cartii aduc propriul meu punct de vedere, se dovedeste a fi unul relativist. El repeta pretentia mea la “anti-relativism” la sfarsitul recenziei sale, unde scrie “Aspectul satisfacator al unei teorii rezida in faptul daca autorul evita relativismul… .” Aceste doua remarci devin si mai neclare prin faptul ca in mijlocul recenziei sale, el scrie, “Dickie recunoaste ca un punct tare in teoria gustului a lui Hume faptul ca el [Hume] recunoaste relativismul… .” In aparenta Sparshott confunda faptul ca eu discut despre cum cateva din teoriile care ma preocupa incearca sa evite relativismul, cu ideea ca eu cred ca o teorie adecvata trebuie sa evite relativismul. Dar remarca sa despre Hume adanceste misterul.

La inceput, Sparshott se plange ca “intrebarea pentru ce este evaluata arta nu este pusa niciodata.” El revine asupra acestei nemultumiri imediat dupa remarca despre Hume, afirmand ca relativismul lui Hume “poate fi dus mai departe … una si aceeasi persoana putand gasi diferite carti si imagini recompensand in mod egal dar diferit, cu diferite ocazii, in situatii diferite, pentru scopuri diferite. Nu este adevarat ca orice carte poate fi substituita cu orice alta carte care ar fi la fel de buna. Este acest fapt familiar ceea ce face sa fie atat de greu de vazut la ce intentioneaza sa poate servi gradarea globala [a lui Dickie] a operelor de arta, cu exceptia situatiilor cand urmeaza o premiere oficiala.” Nu inteleg de ce Sparshott crede ca ideile mele cer ca “orice carte poate fi substituita cu orice alta carte la fel de buna”; in nici un caz nu am facut asemenea afirmatie. Ideile mele despre aplicatiile unor termeni specifici de evaluare cum ar fi “bun”, urmand lui Vermazen, preconizeaza ca multe lucrari de arta vor avea grupuri de proprietati independente de evaluare care sunt in mod evident diferite; lucrari de arta cu proprietati de evaluare independente diferite sunt in mod clar ne-intersanjabile. De asemenea, nu exista nimic in cartea mea care sa dea impresia ca chiar si lucrarile cu aceleasi proprietati de evaluare independente ar fi intersanjabile. In plus, este posibil ca ideile din teoria lui Hume pe care Sparshott o vrea “dusa mai departe” pot fi permise in interiorul relativismului lui Hume. La sfarsitul discutiei mele despre relativismul lui Hume, la paginile 152-5, introduc o idee care este mult mai relativista decat ale lui Hume, si aceasta ar putea permite ceea ce isi doreste Sparshott. In final, asa numitele mele grade ‘globale’ si evaluari sunt o incercare de a da o dare de seama despre logica a ceea ce este implicat in aplicarea termenilor evaluatori operelor de arta. Presupun ca evaluarile se pot folosi intr-o varietate de moduri.

De asemenea in legatura cu Hume, Sparshott scrie, “Lui Dickie ii scapa ideea prin care calificarile unui bun judecator de arta, asa cum le enumera Hume, sunt pur si simplu acelea ale unui bun judecator din orice alt domeniu. Hume evita relativismul in aceasta zona, deoarece exista putine indoieli cu privire la ce calitati cauta oamenii la un judecator, atunci cand chiar au nevoie de unul.” Nu este aceasta o idee care sa-mi fi scapat. Am oferit o analiza detaliata a problemelor care privesc calificarea unui judecator. Am distins temeinicia cognitiva si afectiva si am subliniat ca aceste doua aspecte ale unui judecator au rezultate diferite pentru Hume. Pentru Hume, temeinicia cognitiva a unui judecator este in general usor de stabilit, si la asta se refera si Sparshott, dar temeinicia afectiva este o problema diferita si reprezinta sursa relativismului in teoria gustului la Hume.

Sparshott scrie, “Traditia a carei istorie o urmareste Dickie este una care incepe din confruntarea dintre criticul individual sau cunoscatorul si opera de arta ca un obiect complet in sine, si se refera la natura si consecintele care rezulta din aceasta experienta.” Probabil ca punctul sau de vedere e acelasi ca al lui Freeland – cum ca as privi interpretarea ca irelevanta pentru evaluare. Daca asa stau lucrurile, neg aceasta supozitie. Orice lucrare de arta care se confrunta cu un critic (sau cu oricine altcineva) necesita o interpretare inainte de a putea fi experimentata si evaluata.

Sparshott face o interpretare gresita in mod categoric cand afirma, “Pozitia unui autor poate fi redusa la o simpla declaratie a uneia din alternativele pe care le admite Dickie, nu conteaza cum ar putea diferi de ceea ce spune autorul.” El invoca doua exemple – teoria lui Goodman, care a fost deja discutata, si Kant. Declaratia sa completa privind pretinsa mea interpretare gresita a teoriei lui Kant ca impunand-o intr-una din categoriile mele este propozitia urmatoare, “Relatarea lui Kant despre judecata estetica, de exemplu, este efectiv modificata intr-o teorie a experientei estetice (pg28), deoarece conceptul de judecata nu are loc in schema lui Dickie.” In introducerea mea istorica, am dedicat cateva pagini discutiei despre teoriile gustului din secolul XVIII, si cum au servit acestea ca fundament pentru teoriile ulterioare. Am spus despre teoria lui Kant ca “Ma vor preocupa implicatiile teoriilor lui Kant despre judecata de gust in experienta artei” si apoi am incercat sa arat cum anumite elemente ale ideilor kantiene despre judecata de gust au ajuns la teoria atitudinii estetice a lui Schopenhauer si la inventarea notiunilor de experienta estetica. In mod evident nu am incercat sa ofer o expunere completa a teoriei kantiene. Pentru o expunere mai completa vezi capitolul Kant in cartea mea Un Secol al Gustului.

Gaskin incepe intr-un mod pozitiv, spunand, “Dickie are lucruri interesante de spus despre cei mai multi dintre acesti scriitori [Ziff, Beardsley, etc.] … El este la inaltime cand discuta despre Hume … in mare parte din cauza ca are suficienti nervi sa accepte, asa cum face si Hume, ca nici o estetica tolerabila nu se poate eschiva de la relativism pe deantregul.” Gaskin adauga, cu toate acestea, foarte repede ca criteriile mele despre valorii estetice sunt “pur si simplu incoerente” deoarece incearca “sa estimeze meritul proprietatii estetice izolandu-l de celelalte proprietati” si ca “fenomenul interactiunii dintre astfel de proprietati face prapad” printre criteriile mele. Nu inseamna, spune el, ca proprietatile estetice “nu pot fi estimate; ele pot fi estimate numai intr-un context.” “Nu are nici un sens”, spune el, “sa intrebam: daca grupam la un loc celelalte proprietati, ce s-ar putea crede despre tempo-ul cvartetului?” In pasajul in chestiune am incercat sa fac dreptate distinctiei lui Sibley dintre proprietatile operei de arta cum ar fi meritele estetice pozitive mostenite ca ‘eleganta’ si proprietati neutre ca ‘contine multe jocuri de cuvinte’. Ambele tipuri de proprietati pot interactiona bine cu alte proprietati ale lucrarii pentru a produce merite estetice sau pot interactiona rau si sa produca diminuari ale meritului estetic sau chiar sa il anuleze. In incercarea de a surprinde partea pozitiva a distinctiei din cartea lui Sibley, am formulat criterii pozitive in urmatorul mod:

O proprietate este un criteriu primar pozitiv al valorii estetice daca este o proprietate a unei lucrari de arta si este luata izolat de alte proprietati care ar putea fi de valoare. [“primar” a fost ulterior eliminat.]

Apoi am continuat astfel:

Calitatea izolarii trebuie inteleasa la modul urmator: Proprietatea luata in considerare este considerata ca si cum ar fi proprietatea unei lucrari de arta care are doar o singura proprietate de valoare. Rog sa se observe ca clauza de izolare a noii definitii nu implica faptul ca proprietatile de valoare ale lucrarilor de arta sunt experimentate independent unele de celelalte.

Clauza de izolare este o incercare de a face dreptate vederi lui Hume din “Despre Norma Gustului”, unde scrie despre “observatii a ceea ce place si displace, cand este prezentat individual si la un nivel inalt.” Vorbesc despre

interactiunea proprietatilor de valoare in opere in mai multe locuri si, la sfarsitul cartii, incerc sa gasesc o cale prin care asemenea interactiuni pot fi incluse in matricile comparative.

Gaskin continua, “Care sunt criteriile excelentei estetice? Dickie sustine unitatea, intensitatea, si complexitatea, si, urmand lui Sibley, mai adauga cateva.” Aici el scapa o distinctie cruciala a teoriei desfasurata in cartea mea si pe care o scot foarte mult in evidenta. Nu exista, argumentez aici, nici un criteriu al excelentei estetice; exista numai criteri ale valorii estetice. Termeni evaluativi cum ar fi ‘excelent’ si ‘bun’ sunt evaluari specifice care idica faptul ca un lucru pica in capatul inalt al scarii de valoare, dar ‘valoare’ este un termen evaluativ slab care indica cel mult ca un lucru pica undeva in scara valorica. Un comentariu facut de Gaskin despre unitate deriva probabil din confuzia sa dintre valoarea estetica cu excelenta estetica. El scrie, “Intr-o conceptie suficient de solida si interesanta despre unitate, o tabla de sah o are si multe din lucrarile lui Braque nu; dar Braque este un artist mai bun decat inventatorul tablei de sah.” Am afirmat clar ca sunt foarte multe proprietati ale meritului artistic, atat din punct de vedere estetic cat si non-estetic. Daca o tabla de sah este unitara la un nivel inalt si unele din lucrarile lui Braque nu (presupunand ca chiar nu sunt) aceasta nu semnifica mare lucru conform teoriei mele. Picturile lui Braque au, fara indoiala, multe proprietati estetice de valoare pe care o tabla de sah nu le are de unde rezultand ca primele sunt din punct de vedere estetic superioare.

Gaskin comenteaza, de asemeni, despre unitate – “daca intinzi notiunea de unitate ca sa-l incorporezi pe Braque, teza cum ca unitatea este o proprietate conferitoare de merite cade in banalitate.” In cartea mea, e clar ca inteleg unitatea (la fel ca si Beardsley) ca fiind o caracteristica ce variaza de la aproape zero la unu pe o scara de la 0 la 1. Un grad foarte mic de unitate va furniza putina valoare estetica iar un grad inalt de unitate va furniza ceva valoare estetica. O lucrare de arta cu un grad inalt de unitate poate fi in acelasi timp o lucrare slaba din punct de vedere artistic, estetic sau in alt fel.

Gaskin obiecteaza ca eu, citand motivatii epistemologice, resping prea usor obiectivismul. Ce resping eu este ideea ca operele de arta poseda o singura proprietate de valoare intrinseca sau proprietati multiple de valoare intrinseca. A trebuit sa recurg la respingerea unei fel de teorii platonice. Nu m-am gandit la acea data ca va trebui sa dau un argument impotriva obiectivismului implicand proprietati sau proprietatea valorii intrinseci. Gaskin, in orice caz, spune ca ar trebui sa acceptam “o forma de obiectivism, cel putin pana la un anumit punct: astfel, fenomenologic, experienta estetica, discerne valori in obiectul experimentat … “ In primul rand, ceea ce numeste Gaskin “o forma de obiectivism” nu e acelasi lucru cu obiectivismul cu “proprietate de valoare intrinseca” pe care il resping. In al doilea rand, sa presupunem ca este stabilit ca o opera de arta sau un aspect al ei, cum se exprima Gaskin, este trecuta prin evaluare, intrebarea ramane, “De ce este trecuta prin evaluare lucrarea sau aspectul ei respectiv?” Raspunsul meu este ca datorita faptului ca gasim anumite tipuri de experiente valoroase intrinsec si ca experienta unor lucrari sau a unor aspecte din anumite lucrari permit astfel de trairi.

Gaskin concluzioneaza ca ce am afirmat despre matricele comparative si evaluarile specifice care deriva din acestea este “sub o licarire de falsa rigoare, un nonsens complet.” Spune ca ce am afirmat este “matematic gresit: fenomenul unei interactiuni totale dintre proprietatile estetice ale unei lucrari fac in mod sigur prospectele extragerii si exploatarii matricilor comparative mult mai dificile decat permite Dickie. Dar nu o sa intru in formalitati… .” Sunt constient de dificultatile rezultate din interactiuni si acord problemei o desfasurare suficient de larga. Despre “completul nonsens” al ideilor mele, Gaskin continua “nu este nici macar in principiu posibil sa faci evaluarea precisa.” El explica greseala mea: “el [Dickie] simte atractia fatala a teoriei, o tendinta care a produs mari daune in ultimii ani umanitatii. Faptul simplu este ca estetica nu poate fi axiomatizata …. Estetica este si va ramane in mod esential un subiect discursiv.” Remarcile si explicatiile lui Gaskin nu sunt la subiect: nu am incercat sa fac evaluarea precisa. Am incercat sa arat cum ar fi evaluarea daca ar fi facuta pe cat de precisa ar fi posibil, idee subtila care i-a scapat si lui si lui Freeland. Nu sunt atras de teorie asa cum presupune Gaskin; nu incerc sa axiomatizez estetica. In general, discutiile mele despre matricile comparative si evaluarile specifice, urmand lui Vermazen, arata cat de limitate sunt comparatiile despre valoarea lucrarilor de arta, si cat de aproximative – nu precise – sunt evaluarile specifice ale lucrarilor de arta.

6. Arta si Valoare

I

Varianta finala, sau cel putin cea mai recenta, a definitiei institutionale a ‘operei de arta’ este “O opera de arta intr-un sens clasificator este un artefact de un gen creat pentru a fi prezentat unui public din lumea artei.” Unii par sa creada ca este atat de usor sa vezi ca aceasta teorie cat si varianta ei anterioara sunt gresite incat nici nu e nevoie sa oferi motive pentru a le declara astfel. Prezint in continuare doua asemenea exemple a unor astfel de declaratii. Intr-o recenzie a unei carti despre valoarea estetica, recenzorul, Ben Tilghman, incepe cu un comentariu prin care autorul cartii ne reaminteste ca “Conceptul nostru obisnuit despre arta … este evaluativ.” Apoi Tilghman continua:

Sa numesti ceva opera de arta inseamna sa sugerezi ca merita contemplata. Teoriile recente institutionale si istorice ignora aceasta componenta de valoare. Autorul [cartii recenzate] are intradevar dreptate in aceasta privinta. Teoriile traditionale, e.g., reprezentationiste, expresioniste, si formaliste definesc arta in termenii surselor valorilor artistice, dar nu explica intodeauna de ce trasaturile definitorii sunt de valoare. (sublinierea imi apartine)

Ultima propozitie din acest citat nu incearca, bineinteles, sa sugereze ca Tilghman crede ca toate teoriile traditionale sunt corecte, doar ca, spre deosebire de teoria institutionala, cel putin acestea sunt intr-un fel sau altul pe drumul cel bun. Tilghman incepe cu afirmatia indrazneata cum ca “Conceptul nostru obisnuit despre arta … este evaluativ”, ceea ce pare sa implice faptul ca orice opera de arta este evaluabila in mod pozitiv intr-un fel. Urmatoarea sa propozitie, insa, slabeste dramatic indrazneala de la inceput, cand spune “sa numesti ceva opera de arta inseamna sa sugerezi ca merita contemplata.” Banuiesc ca el crede ca se implica aici ceva mai mult decat sugestie si intentioneaza sa spuna ca “sa numesti ceva opera de arta” inseamna ca “merita contemplat”, care e mai aproape de afirmatia indrazneata originala. Acest scriitor anume crede de asemenea, presupun, ca nu se mai pot adauga multe despre opera de arta din punctul de vedere al definirii, aceasta insemnand ca el crede ca ‘arta’ nu poate fi definita.

Discutand despre teoria institutionala intr-un articol de enciclopedie, Sebastian Gardner isi afirma intentiile in legatura cu conexiunea dintre intelesul ‘operei de arta’ si atitudinea evaluativa sigura (mai presus de orice indoiala) si clara. El scrie:

Este pur si simplu o greseala sa separam sensul clasificator al artei de cel evaluativ. Evaluarea reprezinta o parte integrala conceptului de arta in aceeasi masura ca si in conceptele de morala. Nu facem intai o clasificare a obiectelor ca fiind arta, si apoi descoperim ca se intampla sa aiba recompensa estetica: din punct de vedere conceptual nu exista decat o singura miscare in acest sens.

Gardner afirma cu indrazneala natura evaluativa a conceptului de arta si merge mai departe spunand ca natura de valoare este una estetica. Acest al doilea scriitor, insa, spre deosebire de primul, este mai deschis notiunii de sens clasificator, si, deci, notiunii de definitie a ‘artei’.

Ambii scriitori par sa creada ceea ce pretind ca stiu cu atata siguranta astfel incat ei simt ca pot face aceste afirmatii fara sa fie nevoie de argumentare sau de elaborarea ideii, si apoi merg mai departe catre scopul principal pe care il urmaresc. Aceasta creeaza impresia ca sustinatorii teoriilor institutionale si istorice au scapat ceva fundamental si evident.

Dar ce ar insemna daca am presupune ca acesti doi scriitori poseda cunostinte despre conceptul de arta si despre clasa de obiecte subordonata?

Tolghman predinte ca stie ca conceptul de arta este evaluativ si, presupun, ca membrii clasei de lucrari de arta sunt toti demni de contemplat. Din moment ce ‘contemplarea’ este folosita in mod specific in contextele artistice in legatura cu calitatile estetice, presupun ca Tilghman de asemeni doreste sa pretinda ca conceptul de continut evaluativ al artei este estetic. Tilghman, presupun, crede de asemenea ca nu este posibil sa definim ‘arta’. Gardner pretinde ca exista un sens clasificator al artei dar ca exista un element evaluativ care nu poate fi separat de acesta. De aici inteleg ca inseamna ca el crede ca exista un sens unitar al artei care este in acelasi timp si clasificator si evaluativ si care poate fi definit. El de asemenea pretinde in mod explicit ca elementul evaluativ este estetic.

Sa clarificam intai evaluarea. Scara evaluarii merge de la excelent la aproape fara valoare: excelent este in varful scarii , alaturi de acesta fiind bine, sub bine – acceptabil, apoi mediocru pe la mijlocul scarii, sub acesta urmeaza rau, si aproape de baza – aproape fara vloare. Spun 'aproape fara valoare' deoarece cred ca chiar si cea mai slaba lucrare de arta va avea cel putin o valoare cat de mica. La sfarsitul fiecarui grad de evaluare pe scara evaluarii exista un prag astfel incat daca valoarea unui obiect depaseste acest prag , atunci trece in gradul de evaluare superior – excelent, bun, si asa mai departe. Ma gandesc la ceva asemanator schemei pe care mi-amintesc ca am vazut-o aplicata in articolul lui Urmson, "Clasificarea."

Ce grad de evaluare au in minte cei doi scriitori cand se refera la sensul evaluator al artei sau la componenta de valoare a artei? Unul vorbeste despre "demn de contemplare" iar celalalt despre "recompensare estetica", fiecare dintre acestea sugerandu-mi o evaluare inalta mai degraba decat una slaba pe scara de valori pe care am descris-o anterior. Astfel, inteleg ca atunci cand al doilea scriitor vorbeste despre conceptul de arta ca fiind evaluativ si de arta ca fiind estetic recompensabila si de primul scriitor vorbind despre componenta de valoare a artei si de arta ca fiind demna de contemplare, aceasta inseamna ca ei vor sa spuna ca ceva trebuie sa depaseasca granita binelui pe scara evaluarii artistice – adica, pentru ei, 'evaluativ' si 'componenta de valoare' sunt moduri de specificare a 'binelui estetic'. In orice caz, luand 'demn de contemplare' a lui Tilghman si 'recompensarea estetica' a lui Gardner ca insemnand 'bun din punct de vedere estetic' face aceste expresii suficient de specifice ca sa fie discutate. Daca nici unul dintre scriitori nu a vazut ca a fi bun din punct de vedere estetic ca si conditie necesara a artei, intrebarea asupra acesteia ramane ca optiune ridicata de remarcile lor. Am realizat ca exista o serie de teorii evaluative posibile in care componenta valorii care este mentinuta a fi necesara artei este de un grad mai scazut al valorii estetice decat a fi bun din punct de vedere estetic, dar nu despre aceste teorii vreau sa discut.

Inainte de a continua, ar trebui probabil sa intreb ce am facut ca sa arat ca exista un sens clasificator al artei definit ca fiind neutru din punct de vedere evaluativ? Probabil ca nu prea mult, trebuie sa recunosc, dar exista o explicatie si un argument. Explicatia este ca in 1967 am fost condus catre ideile mele fiind comentator la revista lui Morris Wietz. Weitz a facut distinctia intre sensul descriptiv si cel evaluativ al 'artei', iar eu am preluat distinctia sa si am folosit-o. Aceasta demonstreaza ca comentatorii folosesc ceea ce le pica la indemana si le e accesibil.

Argumentul pe care l-am adus este acela ca teoria artei trebuie sa permita o cale pentru a vorbi despre arta mediocra sau slaba deoarece oamenii obisnuiesc sa vorbeasca si in acest fel despre anumite obiecte artistice. Acest mod de a vorbi imagineaza o clasa de lucrari de arta ca si continand obiecte de arta excelente, bune, mediocre sau slabe, si imagineaza conceptul de arta, pe langa orice altceva mai permite, ca permitand ca arta poate fi excelenta, buna, mediocra si slaba.

Collingwood a dat un raspuns acestei gen de mutari acum saizeci de ani, sustinand ca ceea ce numim noi 'arta slaba' sau 'arta mediocra' sunt lucruri pe care oamenii au incercat sa le transforme in arta dar nu au reusit. Collingwood a continuat sa sustina ca , atunci cand vorbea despre arta, el viza 'arta reala', nu ceea ce 'in mod eronat este numit arta'. Prin 'ceea ce este numit in mod eronat arta' el intelege ceea ce numeste produse de 'maiestrie' si aparent are in minte astfel de lucruri ca de exemplu piesele lui Shakespeare si alte articole pe care le numeste 'arta de amuzament' si 'arta magica'. (A se observa ca la Collingwood arta de amuzament si arta magica nu sunt arta ci doar numite in mod eronat arta.) Apropo, nu cred ca Collingwood pretinde ca operele lui Shakespeare sunt piese slabe sau mediocre , si de asemenea trebuie sa notez, ca in unele locuri din cartea sa el nu-l comenteaza pe Shakespeare atat de sever.

Nu incerc sa-i incarc pe cei doi scriitori cu toate teoriile lui Collingwood, ci doar cu partea despre arta ca fiind arta 'buna'(de calitate). De asemenea, pretentiile lor difera de cele ale lui Collingwood deoarce ei pretind ca vorbesc despre 'conceptul nostru obisnuit despre arta' si nu despre orice ar semana cu notiunea filosofica rafinata si foarte adanc procesata de 'arta reala' a lui Collingwood. Deci, exista un raspuns la argumentul meu, si anume ceea ce se cheama "arta slaba" sau "arta mediocra" nu este arta – arta in sine este buna, si aceasta inteleg ca vor cei doi scriitori sa afirme. Se presupune ca nu e suficient sa pretinzi ca o parte a artei este buna – pretentia lor este ca conceptul de arta este evaluativ si anume evaluativ in masura in care toata arta este buna, si eventual estetica. De exemplu, presupun ca cei doi scriitori pe care i-am citat ar sustine urmatorul gen de afirmatie, daca nu chiar aceste afirmatii – "pictura lui

Cezanne , Cos cu mere este o opera de arta, dar pictura lui Frith, Paddington Station, nu este" si "lucrarile tarzii ale lui Cezanne sunt opere de arta, in schimb picturile din tinerete nu sunt".

II

Cum am mentionat, Tilghman crede ca ca conceptul de arta este evaluativ, dar nu crede ca 'arta' este definibila, adica, o teorie a artei nu este posibila. Nu voi raspunde provocarii despre indefinibilitate aici, si ma voi concentra pe ideile lui Gardner care spune ca conceptul de arta este in acelasi timp evaluativ si clasificabil, si, in consecinta, ca 'arta' este definibila.

Sa presupunem pentru moment impreuna cu Gardner ca evaluativul si clasificabilul sunt inseparabile in conceptul de arta si ca in consecinta fiecare lucrare de arta este buna si ca binele din arta este bine estetic. Ce ar insemna aceasta? Un lucru ar insemna ca clasa lucrarilor de arta este o subclasa a lucrurilor bune estetice care include alte lucruri care nu sunt lucrari de arta, cum ar fi Marele Canion, sau un automobil MG de serie mica din 1950, sau alte asemenea lucruri placute din punct de vedere estetic care nu sunt lucrari artistice. Se poate distinge atunci sub-clasa de obiecte estetice care sunt lucrari de arta de acele lucruri estetice care nu sunt arta din cadrul unei clase mai largi, ceea ce inseamna sa inventezi o modalitate de a clasifica lucrarile de arta in interiorul unei clase mai largi de obiecte estetice. Pentru ca chiar daca clasificatorul si evaluativul sunt inseparabile, se pot totusi distinge una de cealalta. Dar acum ajungem la intrebarea, cum distingem lucrarile de arta? Unele lucrari de arta sunt figurative, realiste, deci probabil lucrarile de arta se pot distinge prin aceasta calitate estetica de a fi figurative. Dar avem binecunoscute contraexemple la acest aspect, deci trebuie sa mergem mai departe. Probabil toate lucrurile estetice care sunt arta reprezinta exprimari ale sentimentelor. Din nou avem contraexemple cunoscute. Probabil membrii sub-clasei lucrarilor de arta sunt pur si simplu prea diversi pentru a avea altceva in afara de unele similaritati care se suprapun, dar atunci granita care delimiteaza lucrarile de arta devine atat de permeabila incat tot felul de lucruri vor fi absorbite in aceasta sub-clasa prin asemanarea lor cu lucruri care sunt deja lucrari de arta. Pentru a opri scurgerea de obiecte inspre clasa de lucrari de arta, o teorie institutionala poate oferi definitia "O opera de arta in sensul clasificator este un lucru estetic bun care este un artefact de un anume gen creat pentru a fi prezentat unui public de arta." Ca alternativa, din moment ce unii pot obiecta la o abordare institutionala, se poate oferi o schema de definitie evaluativa, neinstitutionala de genul urmator: "O opera de arta in sens clasificator este un lucru estetic bun care este ...," lasand pe cei care vor obiecta sa completeze spatiul intr-o forma neinstitutionala pe care o doresc. Vom avea acum un concept institutional al artei si o schema neinstitutionala de concept al artei in ambele evaluativul nu este separat de, dar se poate distinge de clasificator. Deci, ambele tipuri de teorii pot fi potrivite unui concept evaluativ al artei prin introducerea clasificatorului in interiorul unei clase evaluative mai largi.

Bineinteles, niciuna din nou-imaginatele teorii nu vor oferi un mod de a vorbi despre "arta mediocra" sau "arta slaba", dar putem vorbi despre lucruri pe care le-am fi putut numi "arta mediocra" si "arta slaba" ca si lucruri pe care cineva a incercat sa le faca arta dar nu a reusit deoarece lucrurile nu au reusit sa treaca granita spre a fi bune estetic. Cum putem numi aceste nereusite? "Lucrari de arta nereusite" nu merge deoarce aceasta ar sugera ca aceste lucruri sunt o forma de arta. "Lucrari de non-arta" nu merge deoarece ar fi prea inclusiva – ar include toate acele lucruri care sunt mai putin bune din punct de vedere estetic si pe care nimeni nu a incercat vreodata sa le faca arta. Presupun ca va trebui sa inventam un termen care sa ne ajute sa alegem doar acele lucruri pe care cineva a incercat sa le faca arta dar nu a reusit – probabil "lucrari numite-in-mod-eronat-arta" cu liniutele de legatura puse in mod evident pentru a fi clar aspectul ca primul cuvant din expresie nu semnifica in sine lucrari de arta. Definitia evaluativa si institutionala de mai sus a "operei de arta" poate avea acum companie prin definitia evaluativa si institutionala a "lucrarilor numite-in-mod-eronat-arta": "O lucrare numita-in-mod-eronat-arta este, intr-un sens clasificator, un lucru mai putin bun estetic (probabil chiar zero din punct de vedere estetic) ceea ce inseamna un artefact de un anumit gen creat pentru a fi prezentat unui public de arta." Ca alternativa, avem o schema de definitie evaluativa si neinstitutionala "O lucrare numita-in-mod-eronat-arta este in sens clasificator un lucru mai putin bun estetic (probabil chiar zero din punct de vedere estetic) ceea ce inseamna …… .

Collingwood si cei care sunt de acord cu el se pot intreba de ce filosofii de arta trebuie sa se preocupe de teorii asupra lucrarilor numite-in-mod-eronat-arta in loc sa observe pur si simplu ca nu sunt arta. Dar aceste lucrari sunt nereusite in incercarile de a produce arta , si voi presupune ca filosofii de arta trebuie sa fie la fel de interesati de esecurile artistice cum sunt interesati filosofii moralei de esecurile morale. Intr-un sens mai general, filosofii ar trebui sa fie interesati de lucrari numite-in-mod-eronat-arta deoarece acestea sunt artefacte umane si apartin unei activitati omenesti importante. Acum daca ma gandesc putin, Collingwood chiar are ceva de spus despre arta numita astfel in mod eronat.

Cu aceste noi definitii imaginate ale “operei de arta” si “lucrari numite-in-mod-eronat-arta”, avem acum doua noi moduri alternative de a vorbi si despre arta si despre ceea ce poate am numit “arta mediocra” si “arta slaba”. Amandoua aceste noi moduri prezinta anumite probleme. Niciuna din cele doua noi moduri de a vorbi despre lucrari numite-in-mod-eronat-arta nu disting dintre ceea ce am putea numi “arta mediocra” si “arta slaba”, deci, cu oricare din formule pierdem din flexibilitatea lingvistica. Exista de asemenea o usoara jena din cauza ca niciuna din cele doua moduri de a vorbi despre lucrarile de arta nu ofera un mod de a vorbi despre “arta buna” fara redundanta. Exista si al doilea sentiment de jena fata de ambele moduri de a vorbi, datorat faptului ca atunci cand expresia “opera de arta” este folosita ca si termen evaluativ in sine, inseamna intotdeauna sau de cele mai multe ori “de cea mai mare valoare posibila” – excelent, magnific, sau altele asemenea. In sfarsit, exista un alt gen de problema in care “opera de arta” in sensul sau actual ca termen evaluativ nu este limitat pur si simplu la caracterul estetic, dar nu voi cauta sa cercetez problema valorii elementelor non-estetice in arta aici.

Avem acum doua tipuri de definitii institutionale fiecare din ele presupunand aceleasi practici fundamentate institutional, anume, practica de a crea artefacte de un anumit gen care sunt create pentru a fi prezentate unui public de arta. Nu are importanta ca fiecare teorie artistica este o descriere a unei practici de producere a artei. Conform teoriei mele institutionale, practica produce opere de arta. Conform noii-imaginate teorii institutionale, aceeasi practica institutionala poate avea doua consecinte diferite: 1) crearea de lucruri care reusesc sa devina bunuri estetice, si deci sunt arta; si 2) crearea de lucruri care nu reusesc sa devina bunuri estetice si deci nu reusesc sa fie nici arta. Schema definitiei evaluative, non-institutionale, alternativa de asemenea implica o practica de un gen nespecificat cu doua rezultate diferite.

Concentrandu-ne pe cele doua noi-imaginate teorii evaluative, se poate observa ca produsele rezultate din practica ambelor variante, institutionala si non-institutionala – anume, lucrari de arta si lucrari numite-in-mod-eronat-arta – pot fi foarte diferite. Cateodata produsul unei practici va fi o lucrare de arta care reprezinta o capodopera si altadata produsul va fi o lucrare numita-in-mod-eronat-arta care arata ingrozitor. Pe de alta parte, cateodata produsele vor fi in mod evident diferite, de exemplu, o pereche de lucrari in care una este o lucrare de arta si cealalta care este intr-un mod evident mai putin valoroasa din punct de vedere estetic si nu reuseste sa fie un bun estetic si deci arta. Oricare ar fi rezultatul oricarei practici, fiecare are intotdeauna acelasi scop – sa produca, ca sa ne exprimam pleonastic, opere de arta bune estetice. Dar cautand sa infaptuiasca acest scop, ca cu orice alt scop, este cunoscut ca intotdeauna vor fi si esecuri care vor dezamagi, anume, lucrari numite-in-mod-eronat-arta. Mi se pare evident ca tipuri de perechi de obiecte citate anterior prezinta o problema pentru cele doua nou-imaginate moduri de a de a vorbi in aceea ca pot fi doua lucrari care sunt aproape identice in toate aspectele in afara de faptul ca una este din punct de vedere estetic vizibil mai buna decat cealalta iar cea evident mai buna din punct de vedere estetic este numita arta iar cealalta nu. Pare ciudat sa plasezi doua obiecte care sunt atat de similare in doua categorii atat de radical diferite, iar aceasta pare a fi o alta nota impotriva celor doua nou-imaginate teorii evaluative. S-a sugerat ca acest ultim argument impotriva celor doua nou-imaginate teorii evaluative pentru a clasifica doua obiecte similare in doua categorii diferite in mod categoric, poate fi in mod gresit gandita pentru a fi luata in considerare impotriva unui argument al lui Danto care este fundamentala atat teoriei sale cat si teoriei mele institutionale, anume argumentul obiectelor-insesizabil-diferite-din punct de vedere vizual, care clasifica obiecte de nedistins din punct de vedere vizual in categorii diferite in mod categoric. Dar argumentul lui Danto clasifica obiectele intr-un mod foarte diferit de cel in care o face cele doua teorii. Argumentul lui Danto clasifica doua obiecte insesizabil diferite din punct de vedere vizual in doua categorii diferite radical anume arta si non arta deoarece cele doua obiecte sunt incastrate in doua contexte diferite in mod categoric. Argumentul meu impotriva celor doua teorii evaluative este ca ele clasifica doua obiecte similare in doua categorii diferite ca arta si non arta in ciuda faptului ca cele doua obiecte sunt incastrate in acelasi gen de context.

De dragul argumentului, incep cu presupunerea ca conceptul de arta implica in mod necesar binele estetic. Cu aceasta presupunere in minte, am imaginat o istorie alternativa pentru filosofia artei, incheind cu nou-imaginatele definitii ale “operei de arta” si “lucrarilor numite-in-mod-eronat-arta” plus o relatare a practicii care ar genera obiectele care constituie cele doua clase distincte de arta si lucrari numite-in-mod-eronat-arta. In completare, am imaginat o alternativa a unei scheme noninstitutionale pentru definirea acelorasi doi termeni, plus o practica nespecificata pentru realizarea lucrarilor de arta si a lucrarilor numite-in-mod-eronat-arta. Si, bineinteles, deja avem in fata noastra teoria mea institutionala care prevede practici care genereaza clasa de obiecte definite prin termenul “opera de arta” fara o clasa a lucrarilor numite-in-mod-eronat-arta.

Cele doua nou-imaginate practici vor genera fiecare, bineinteles, o clasa de obiecte care constau in imbinarea dintre lucrarilor de arta si lucrarile numite-in-mod-eronat-arta. Caracterizarea acestei largi clase de imbinari dintre lucrarile de arta si lucrarile numite-in-mod-eronat-arta ar trebui observat, nu poate avea o componenta semnificativa deoarece cateva din obiectele sale pot fi fara valoare estetica sau aproape fara. Nu am un termen pentru aceasta clasa de imbinari de obiecte. Teoria institutionala a artei foloseste termenul “opera de arta” pentru membrii acestei largi clase, dar nou-imaginata teorie institutionala sau teoria noninstitutionala pe care o imaginez acum vor trebui sa inventeze un nou termen pentru membrii acestei clase generoase, din moment ce au folosit impreuna “opera/lucrare de arta” pentru una din subclasele unei clase mai mari. Din moment ce expresiile “lucrari de arta” si “lucrari numite-in-mod-eronat-arta” au in comun cuvantul “lucrari” si deoarece in ambele cazuri a fost facuta o incercare de a crea arta, probabil ca termenul “a-lucrare” poate fi folosit pentru aceasta clasa mai larga. Astfel, o “a-lucrare” in sens clasificator este un artefact de un anumit gen creat pentru a fi prezentat unui public de arta. Extensiunea termenului teoriei mele institutionale “lucrare de arta” si termenul apartinand teoriei institutionale nou-imaginate “a-lucrare” sunt indentice. Definitia apartinand teoriei non-institutionale nou-imaginate a “a-lucrarii” de asemenea are aceeasi extensie ca si celelalte doua teorii. Astfel, toate trei teoriile intr-un fel sau altul au de a face cu acelasi gen de obiecte, desi le clasifica in sub-genuri diferite.

III

Avem acum trei moduri de a vorbi despre arta – modul meu institutional, un mod nou-imaginat institutional si evaluativ, si un alt mod imaginat, evaluativ dar non-institutional. Probabil ca Gardner ar subscrie la schita nou-imaginatei teorii non-institutionale. Fiecare din cele trei moduri se refera la acelasi set de obiecte. Care dintre ele, daca exista unul anume, este modul preferabil de a vorbi? Aceasta inseamna, care, daca sunt, intruchipeaza conceptul nostru obisnuit de arta?

In primul rand, trebuie sa stim care este continutul conceptului nostru obisnuit de arta, din moment ce definitia care le intrupeaza se presupune a fi cea preferata. Pentru inceput, Platon a incercat sa dea o structura lumii noastre afirmand ca conceptele noastre deriva din lumea Inteligibila a Formelor, care se presupune ca ne permite sa vedem continutul conceptelor noastre si contururile lor clare. El trebuie ca s-a gandit la arta – aceast lucru imitativ si defectuos – ca neavand nicio Forma Inteligibila, la fel cum ar spune el, nu are nici lutul (noroiul). In orice caz, se pare ca am abandonat abordarea platonica a conceptelor specifice, dar cu ce am inlocuit-o? Ce cauta cei doi scriitori citati mai sus, care le permite lor sa vada ca teoriile istorice si teoriile institutionale sunt confuze in incercarea de a defini un sens al ‘artei’ non-evaluativ, clasificator? Altceva in afara de a declara ca ei nu se incadreaza in “conceptul nostru obisnuit de arta”, nu spun nimic. Singurul lucru pe care l-am concluzionat anterior care ar putea justifica preferinta pentru vechile mele idei ca intrupare a conceptului obisnuit de arta pentru oricare din nou-imaginatele idei este argumentul, deja mentionat, ca vechile tipuri asigura un mod de a vorbi despre arta slaba si arta mediocra si ca oamenii chiar vorbesc in acest mod. Si acum, pe parcursul acestui capitol, am observat de asemena ca oamenii vorbesc despre arta buna (de valoare), asa cum o fac, bineinteles, si ca ambele idei nou-imaginate fac vorbitul in acest mod sa sune un pic ciudat deoarece fac sa para frazele redundante. In acest capitol, am sustinut de asemenea ca folosirea actuala evaluativa a termenului “opera de arta” intotdeauna sau de cele mai multe ori are sensul de “de cea mai mare valoare”. Toate aceste remarci sunt apeluri la intrebuintare. In sfarsit, am observat de asemeni, ca nou-imaginatele

teorii plaseaza lucruri care fac parte din acelasi context si care sunt similare din punct de vedere estetic in categorii foarte diferite, iar asta pare ciudat.

Deci acum principala problema este cum obiceiul (uzajul) este o justificare pentru teoriile filosofice sa pretinda ca intruchipeaza concepte obisnuite. In primul rand, apare nevoia sa se intrebe “Al cui obicei este reclamat aici? Filosofii, care au petrecut mare parte a timpului lor discutand la un inalt nivel de generaliate, au tendinta in obiceiurile lor sa mearga in continuare in discutiile despre lucruri cum ar fi cunoasterea, credinta, si perceptie, despre universal si particular, si de asemenea despre arta si opere de arta, cu mentiunea ocazionala a unei picturi specifice sau al unui poem. Dar din moment ce filosofii sunt cei care apeleaza la obiceiuri ca sa se ghideze in concluziile lor generale inalte, se presupune ca nu la propriul lor discurs de inalta specializare apeleaza dar mai degraba la discursul mai putin autoconstient al non-filosofilor de al caror obicei ar depinde probabil si astfel ar expune concepte obisnuite.

In general, cand filosofii vorbesc in legatura cu arta, frazele folosite tind sa nu contina cuvantul “arta” sau “opera de arta” ci mai degraba termeni specifici cum ar fi “pictura” sau “poezie” pentru simplul motiv ca non-filosofii care vorbesc despre opere de arta sunt ori critici care sunt specializati in domeniul specific al artei sau persoane care au un interes particular in arta vizuala, muzica, teatru sau alte genuri specifice ale artei. Un critic dramatic, de exemplu, isi va limita remarcile aproape in intregime sa descrie, interpreteze si sa evalueze piesa de teatru. In ocaziile cand non-filosofii folosesc expresia “arta” sau “opera de arta”, ei au tendinta sa le pronunte pe un ton ireventios care este clar evaluativ si care indica nu un simplu bine ci ceva de cel mai inalt grad de valoare. Cand, de exemplu, un critic numeste o piesa o opera de arta, intentioneaza in mod clar sa o faca remarcata prin cea mai inalta lauda, si sa o evidentieze dintre alte piese obisnuite cu care are legatura. Deci, obiceiul criticilor si al persoanelor interesate de un anumit gen de arta sugereaza doua conceptii diferite dar inrudite despre arta – o conceptie de fiecare zi care alege picturi, poeme, piese de teatru si altele asemenea pe care se concentreaza si de care sunt interesati criticii, vizitatorii muzeelor, spectatorii, cititorii, si o alta conceptie inrudita care tinteste si alege un mic grup de lucrari de cea mai mare valoare dintre lucrarile numeroase din fiecare zi.

Inteleg ca aceste obiceiuri sugereaza doua conceptii diferite, dar problema nu este stabilita de folosirea ei, deoarece contexte diferite ale cuvintelor, situatiilor, si modurilor de a vorbi in care un termen particular poate fi folosit poate face ca termenul respectiv sa insemne aproape orice. Deci, ceva in completarea obiceiului folosirii este cerut sa explice intelesul sau intelesurile stabile pe care cuvintele chiar le au – intelesul sau intelesurile stabile care in parte sunt fixate de dictionare si care asigura bazele care ne permit sa avem atatea intelesuri diferite. Noi stim ca cuvintele au aceste intelesuri stabile, dar cum se face ca le au si cum ajugem noi sa le stim? Platon pretinde ca cuvintele au intelesuri in virtutea Formelor eterice in care participa obiectele lor si pe care putem ajunge sa le cunoastem prin mijloacele cunoasterii dialectice. Altii pretind intr-un mod mai plauzibil ca cuvintele au inteles in virtutea unor forme mai pamantesti – forme de viata – si ca ajungem sa cunoastem aceste intelesuri si esenta sensului de folosire care exemplifica aceste intelesuri dezvoltand, locuind si participand la aceste forme de viata.

Voi sari peste discutia despre aceste forme de viata care dau inteles limbajului in general, si le voi lua asa cum sunt date, lasand discutia despre limbaj filosofilor mai bine platiti. Formele sau practicile culturale au crescut pe fundatia limbajului in general si produc, acorda, si stabilizeaza multe intelesuri ale termenilor care sunt implicati in aceste practici.

Vietile noastre sunt cufundate in practici care le directioneaza intr-o mare varietate de canale. Sunt practici formale ale organizarii sociale cum ar fi cele guvernamentale, militare, ale sistemului legal, si altele. Aceste practici produc si modifica intelesuri intr-o maniera deschisa, clara, prin edicte, voturi, decizii juridice, s a, iar acestea sunt impuse de membrii unui grup organizat prin practica. Sunt practici formale de un gen intelectualist in care intelesurile sunt acceptate intr-un mod mai voluntar. In ciuda declaratiei publice, arta ca activitate este, prin comparatie cu practicile abia mentionate, una informala. Mai concret, arta consista intr-un numar larg de practici informale foarte diverse.

Practicile informale, ca si cele formale, ghideaza, interactioneaza cu, schimba si stabilizeaza intelesurile in limbaj pe care le insoteste. Sa luam de exemplu practicile artei picturii. Multe perechi de obiecte/cuvinte, adica obiecte si cuvinte care le desemneaza, sunt importate in practica artistica cu intelesul lor intact – perechile creion si cuvantul “creion”, creta si cuvantul “creta” si pensula si cuvantul “pensula” sunt, cred, exemple de asemenea perechi. Alte

perechi de obiecte/cuvinte si concepte care se inrudesc sunt ajustate putin de practica, de exemplu panza, si cuvantul “panza”. In ‘lumea larga’ “panza” desemneaza un anume tip de material textil, dar in ‘lumea picturii’ a ajuns sa insemne un material textil taiat ca sa ajusteze si sa incadreze o pictura. Cuvantul “model” in lumea picturii se contracta intr-o directie si se expandeaza intr-alta pentru a ajunge sa desemneze “o persoana care pozeaza pentru portret”. Astfel, ca si cu orice alta practica, limbajul si conceptele sunt create sau croite sa se potriveasca cu activitatea.

Fara nicio indoiala “arta” si “opera de arta” – cuvinte de cea mai mare generalitate asociate cu practicile specifice in discutie – sunt derivate din sau croite pe practicile lor gazda. De exemplu, daca cuvantul “arta” in ‘lumea larga’ la un moment dat este aplicat pur si simplu productiei unui artefact, atunci, dezvoltarea practicii picturii, sculpturii si celorlate asemenea ar ajusta continutul conceptului de arta prin adaugarea continutului conceptual si ingustand clasa de obiecte la care cuvantul “arta” aplica in discursul acestei noi activitati. Daca “arta” si “artefact” ar fi in acelasi timp sinonime, practicile artistice par de acum sa-si fi insusit cuvantul “arta” la o asa extensie incat apare deseori cu intelesul sau vechi, mai cuprinzator. Deci, in acest fel, practicile artistice poate ca au ajustat si ingustat intelesul “artei” si “operei de arta”.

Fiecare teorie a artei este o incercare de a da o descriere suplimentara a ceea ce se intampla in productia de arta deasupra si dedesubtul practicilor actuale cu care toata lumea ar fi de acord. In acest punct, voi distinge intre practicile care sunt prevazute de o teorie a artei ce isi propune sa descrie care este in mod universal cazul cand este produsa o lucrare de arta, si o practica de care toata lumea ar fi de acord ca este implicata in mod propriu, desi nu necesar, cand este produs un gen de arta particular. Un exemplu din primul gen de practica ar fi cel al exprimarii emotiilor, despre care teoria expresionista a artei pretinde a fi o trasatura universala a crearii artei. Fiecare teorie a artei ar avea propria practica a teoriei artei. Un exemplu din al doilea gen de practica ar fi acela al alcatuirii unui proiect sau al unei reprezentari, despre care oricine ar fi de acord ca este in mod caracteristic, desi nu intotdeauna, implicat in crearea unei lucrari de arta vizuala. Fiecare domeniu al artei ar avea asemenea practici fundamentale caracteristice.

Au practicile teoriilor artistice ale teoriilor traditionale ale artei vre-o legatura cu intrebarea daca arta este un concept evaluativ? Daca arta a fost creata prin imitatie, atunci ceea ce urmeaza producerii unei reprezentari va produce o lucrare de arta si nereusita realizarii unei reprezentari nu va produce o lucrare de arta; astfel, crearea artei va fi un fel de succes, ceea ce ar insemna o valoare, si deci daca teoria imitatiei ar fi adevarata, evaluativul va fi o parte din conceptul de arta. La fel ar fi adevarat daca arta ar fi facuta prin exprimarea sentimentelor, ceea ce, asa cum observa Collingwood, poate avea suces sau nu.

Sunt doua probleme aici. Prima, aproape nimeni nu mai crede astazi ca teoriile imitatiei sau ale exprimarii sentimentelor ar fi corecte. A doua, la fel de importanta, valoarea produsa de succesul reprezentarii sau al exprimarii emotiilor nu garanteaza o buna lucrare de arta, ci numai o lucrare cu o valoare de un anume nivel, nedeterminat. Deci, elementul evaluativ care va fi garantat de adevarul teoriei imitatiei sau al teoriei expresioniste nu este la fel de puternic ca si binele estetic pe care l-am atribuit celor doi scriitori citati. In cazul mai recentelor teorii institutionale sau istorice ale artei, activitatile pretinse a fi in activitate in crearea artei sunt mai degraba probleme de procedura si/sau intentie si nu un subiect de tipul succesului si esecului cum sunt practicile inchipuite de teoriile imitatiei si expresioniste. Succesul unei proceduri de genul celei preconizate de teoria institutionala sau implinirea unei intentii nu garanteaza ca rezultatul este bun la orice nivel. Daca functii cum sunt imitatia sau exprimarea sentimentelor ar fi centrale si ar determina notiuni in crearea artei, atunci succesul in implinirea functiilor ar putea garanta un anumit nivel al valorii, si conceptul de arta va fi evaluativ la un anumit nivel nespecificat. Daca procedura de genul celei intruchipate de teoria institutionala sau o intentie de genul celei intruchipate de teoriile istorice ar fi centrale si ar determina notiuni in crearea artei, atunci continutul evaluativ din conceptul de arta ar fi zero. Daca practica ce creaza arta ar fi una institutionala, atunci conceptul de arta nu va fi evaluativ.

Deci, felul in care teoriile preconizate de natura practicii care produce arta are o importanta in faptul daca arta in sine va fi valoroasa. Practica teoriilor traditionale poate garanta valoare, dar astfel de succes al valorii nu va fi suficient sa garanteze ca ar fi buna. Exista o problema suplimentara cum ca nu avem nici un motiv sa credem ca succesul valorii ar fi unul al unei valori estetice. Deci, practicile teoriilor traditionale ale artei, pe care nimeni nu le mai crede corecte oricum, nu pot garanta ca o lucrare de arta este buna estetic. O practica institutionala sau istorica

nici macar nu va sugera vre-un nivel al vre-unei valori de orice fel ar fi ea. Data fiind inaceptabilitatea teoriilor traditionale si natura mai recentelor teorii, se pare ca o practica preconizata de o teorie a artei nu poate insufla calitatea de bun din punct de vedere evaluativ in conceptul obisnuit al artei.

Daca, cu toate acestea, se concepe conceptul de arta ca evaluativ pana la punctul de a fi bun din punct de vedere estetic, se ridica atunci problemele deja citate. Aceste probleme impreuna cu aspectele ca majoritatea teoriilor recente nu garanteaza nicio valoare si ca teoriile traditionale, desi prezinta o mica garantie, nu sunt plauzibile, ma fac sa cred ca conceptul de arta nu este evaluativ.

Uitand pentru moment practicile teoriei artei, haideti sa consideram ca practicile actuale fundamentale cu care sunt toti de acord sunt implicate in mod propriu in productia unei lucrari de arta, de exemplu partea practica implicata in producerea Cosului cu mere al lui Cezanne. Arunca aceasta practica vre-o lumina asupra aspectului daca arta trebuie sa fie buna din punct de vedere estetic? Pictura Cosul cu mere este, printr-un acord comun, cel putin buna din punct de vedere estetic, deci folosirea practicilor proprii de catre Cezanne au produs un lucru bun din punct de vedere estetic. Rezulta de aici ca a fi bun din punct de vedere estetic este o trasatura necesara a artei? Aceeasi practica fundamentala a produs de asemeni si lucrarile timpurii ale lui Cezanne si au produs si Paddington Station a lui Frith, pe care Clive Bell de exemplu, nu o considera buna din punct de vedere estetic. Deci, practicile de baza, cu care toti sunt de acord, nu sustin ideea cum ca a fi bun din punct de vedere estetic este o conditie necesara a artei. Este, bineinteles, o posibilitate ca practicile prevazute de teoria corecta a artei care domina din varf practicile de baza sa asigure necesitatea artei ca fiind buna din punct de vedere estetic. Dar asemenea teorie nu exista inca.

Dupa ce m-am apropiat de finalul acestui capitol, am descoperit companie intr-o remarca trecatoare dintr-un articol de Arthur Danto. El scrie despre ideea ca arta in sine este buna (din punctul de vedere al calitatii estetice):

Orice termen poate fi normativizat in acest fel, ca atunci cand aratand spre un fierastrau spunem “Asta numesc eu fierastrau!”, insemnand ca in nivelul sculelor este la unul inalt sub aspectul normelor relevante. Dar ar parea ciudat ca despre obiectele care se afla la un nivel scazut conform acestor norme sa fie excluse din categoria fierastraielor, si in general normativizarea trebuie sa abandoneze conceptul, lasand un rest descriptiv. Acest rest pe care lucrarile de arta il detin in mod tacit face ca acestea sa fie recognoscibile din si sa se poata distinge de alte lucruri.

Acest rest de care vorbeste Danto este cel pe care l-am cautat intotdeauna in variatele forme ale teoriei institutionale pe care le-am constituit. Si, asa cum am aratat aici, chiar si cand evaluativul este combinat cu clasificatorul in cele doua nou-imaginate definitii, restul descriptiv sau clasificator poate fi identificat.

IV

In final, nu ramane nimic altceva de spus ca raspuns la afirmatiile celor doi scriitori cum ca teoria institutionala ignora valorile componente ale artei? Filozofii nu gresesc aproape niciodata intr-un mod absolut in afirmatiile lor si nu pretind ca cei doi scriitori ar constitui exceptii. I-am prezentat ca afirmand ca conceptul nostru obisnuit de arta contine un element evaluativ pozitiv evident cum ar fi ca toate lucrarile de arta sunt in mod necesar bune. Pentru ei conceptul de arta are ceea ce poate fi numit un continut evaluativ inalt. Cei doi scriitori urmeaza aparent o intuitie care se aseamana cu cea a lui Richard Wollheim despre arta, anume ca “exista o conexiune interesanta intre a fi o lucrare de arta si a fi o buna lucrare de arta.” Dar ideile celor doi scriitori ai nostri sunt incompatibile cu alte intuitii ale lui Wollheim in care el preconizeaza ca “un om poate simti intr-un mod rezonabil o anumita multumire in faptul ca isi petrece viata creand lucrari de arta chiar daca recunoaste ca arta sa nu este buna (de valoare).” Daca Wollheim are dreptate si pot exista productii de o viata si ale nimanui sa nu fie bune, atunci relatia

interesanta dintre a fi lucrare de arta si a fi o lucrare de arta buna poate fi o relatie pierduta fata de cum am crezut ca este cea prezentata in ideile scriitorilor nostri. In completare la dezacordul cu cele doua intuitii luate impreuna ale lui Wollheim, ideile tari ale celor doi scriitori au ca rezultat cateva probleme de utilizare. Exista un mod mai nedureros de a pastra o relatie interesanta intre arta si evaluare?

Ma gandesc ca un mod mai promitator in care a fi o lucrare de arta si a fi o buna lucrare de arta pot fi inrudite este de genul urmator – o lucrare de arta nu este in mod necesar valoroasa in nici un grad anume dar este tipul de lucru care este subiect al evaluarii. Aceasta nu este o consideratie superficiala pentru ca nu orice este subiect al evaluarii. De exemplu in domeniul moral o persoana care ucide alta persoana este in general subiect al evaluarii morale, dar uciderea prazii de catre un pradator non-uman (sa zicem un rechin) nu este subiectul unei evaluari morale. In anumite cazuri consecinta unei actiuni ca aceea a unui pradator non-uman poate fi judecata ca fiind rea si putem chiar anihila pradatorul, dar nu ii incadram actiunea ca fiind rea din punct de vedere moral astfel incat sa acuzam pradatorul non-uman.

In ajustarea ideii ca arta este genul de lucru care reprezinta un subiect al evaluarii as dori sa merg dincolo de pozitia pe care am atribuit-o celor doi scriitori ai nostri si sa spun ca singurul aspect al artei care reprezinta un subiect al evaluarii este caracterul estetic. Pot reformula definitia institutionala a “artei” pentru a integra elementul evaluativ – O opera de arta in sens clasificator este un artefact evaluabil de un anumit gen creat pentru a fi prezentat unui public de arta. Aceasta definitie a “artei” incorporeaza evaluabilitatea intr-un mod care nu garanteaza nici un grad al valorii dar lasa arta deschisa unui nivel complet de apreciere a valorii. Aceasta reformulare, cred eu, nu adauga cu adevarat nimic nou deoarece intotdeauna toata lumea priveste lucrarile de arta – oricum ar fi ele definite – ca evaluabile; definitia doar o face mai explicita. Am observat in trecere ca inserarea evaluabilitatii in ecuatie revine intotdeauna la utilizarea mea “a candidatului la apreciere” din configurarea timpurie a teoriei institutionale, desi cele doua notiuni nu sunt identice. Apropos, aceasta definitie reformulata sustine mult mai mult afirmatia lui Gardner cum ca “Evaluarea este la fel de integrata conceptului de arta cum este si conceptului moral.” Are dreptate, dar nu reuseste sa observe ca conceptele morale parcurg toata distanta de la gresit din punct de vedere moral pana la excelent din punct de vedere moral astfel incat actiunile si rezultatele care decurg din domeniul moral nu sunt toate la capatul cel mai de sus al scarii.

Definitia reformulata ne permite sa vorbim despre arta buna, slaba si mediocra fara sa avem probleme sau ezitari. O opera de arta ca termen evaluativ la un nivel inalt nu mai constituie o problema si nici o pereche de lucrari de valoare estetica similara nu vor sfarsi in a fi tratate prea diferit. In final, bineinteles, strategia inserarii notiunii de evaluabilitate este de asemenea valabila in schemele de definitii nou imaginate, non-institutionale si probabil si in cazul altor teorii.